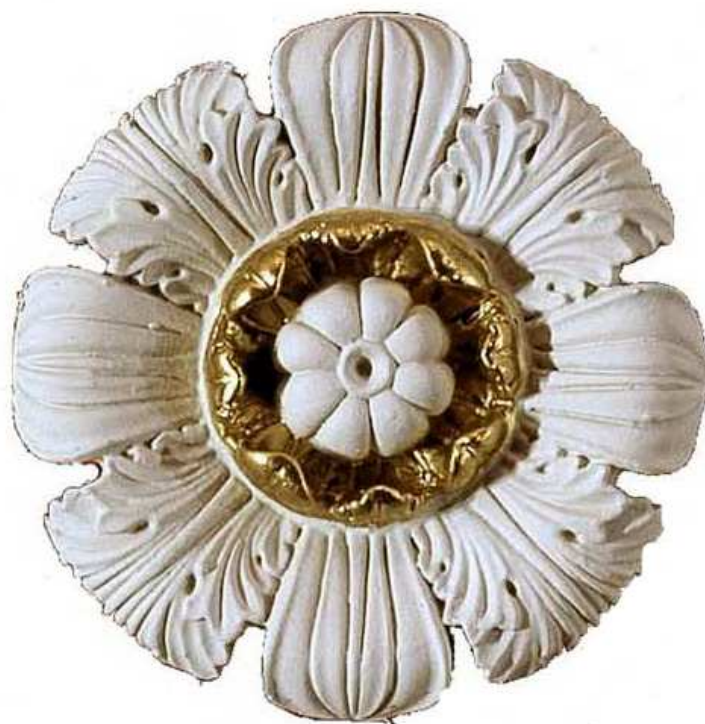


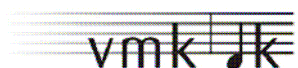


Orla Vinther

AT SKABE EN INTERESSE

Fra et liv i musikformidlingens tjeneste

PUFF - en skriftserie om **p**ædagogisk **u**dvikling, **f**orskning og **f**ormidling.



KONSERVATORIET FOR
MUSIK OG FORMIDLING

PUFF

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

Orla Vinther
At skabe en interesse
Fra et liv i musikformidlingens tjeneste

PUFF nr. 8-08

Maj 2008

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

Ansvarshavende redaktør:
Carl Erik Kühl
E-mail: cek@vmknet.dk

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

ISBN 978-87-89919-11-9

PUFF

fra Vestjysk Musikkonservatorium

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

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 |
| 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 |

Orla Vinther

AT SKABE EN INTERESSE

Fra et liv i musikformidlingens tjeneste

Følgende artikel bygger på talemanuskriptet til den forelæsning, jeg gav i forbindelse med overrækkelsen af *Festskrift for Orla Vinther* på Vestjysk Musikkonservatorium i Esbjerg den 23. november 2007. Artiklen tilegnes derfor de venner, kolleger og institutioner, der har glædet mig med et bidrag eller en hilsen i festskriftet.

Thomas Mann fortæller i sin roman *Doktor Faustus* om en særling, organisten Kretzschmar, som i en lille sydtysk landsby hver fjortende dag opslog foredragstilbud på kirkedøren af typen *Beethoven og fugaen* eller *Hvorfor har Beethovens op. 111 kun to satser?*. Det foregik i menighedssalen, og der kom konsekvent kun to tilhørere til de foredrag, to gymnasieelever, nemlig hovedpersonen Adrian Leverkühn og hans kammerat. Organisten Kretzschmar kæmpede sig gennem sine foredrag; han havde nemlig en talefejl, en svær stammen; men han spillede entusiastisk på klaveret og skrev på tavlen i en kold og næsten mørk sal med de to enlige gymnasieelever foran sig. Da jeg som ung læste den historie, bevægede den mig; og da Kretzschmar senere gav sit pædagogiske credo fra sig, forstod jeg pludseligt noget vigtigt. Kretzschmar sagde: ”Min opgave er ikke at være en eksisterende interesse til behag, men at skabe en interesse”.

Kretzschmars attitude harmonerer med min egen livserfaring: den lærer, der trods alle vanskeligheder vedstår sit engagement, og som brænder for at formidle sin faglighed til andre, han kan i lykkeligste fald gøre en forskel, skabe

undren og glæde og dermed inspirere sine elever til at vinde indsigt og erkendelse på områder, der før henlå i mørke for dem.

Det er ildsjælene, der i den forbindelse gør en forskel, det er de talentfulde og udholdende ildsjæle, der konkretiserer visionerne, hvad enten visionen er at skabe et af Europas smukkeste konservatorier på et nedlagt el-værk – realiseret gennem 10 års jernhårdt arbejde – eller visionen er at udvikle dette konservatorium til et energi- og kompetencecenter for musikformidling, hvis idegrundlag og talrige realiserede projekter allerede har tiltrukket sig international opmærksomhed; jeg nævner i flæng Jørgen Mortensens internetportaler om Rued Langgaard og Per Nørgård og hans internetnetbaserede *10 klassikere*, Fredrik Søegaards erhvervsrelaterede projekter mundende ud i kompositioner som *Lyden af Sparbank Vest* og *Lyden af Viking* og Mogens Christensens banebrydende arbejde med børn og musik konkretiseret i bogen fra 2006: *Kreativ værkintrroduktion til 9 satser fra Carl Nielsens symfonier*.

På Vestjysk Musikkonservatorium er der altså skabt et kreativt miljø for musikformidling, som rummer et betydeligt potentiale, ikke mindst inden for kunstnerisk udvikling og forskning. På de områder skal konservatorierne nemlig ikke være ubehjælpssomme og blege kopier af universiteterne, men hævde sig netop der, hvor de er enestående, nemlig på de kunstneriske, musikermæssige og de formidlingsmæssige områder. Og de forskningsmetoder og dokumentationsformer, der er under udvikling her i huset, reflekterer netop projekternes forankring i et kunstnerisk og musikermæssigt miljø, hvor dokumentation i billeder og klang opfattes som et ligeværdigt alternativ til dokumentation i akademisk tekst.

Mit eget udgangspunkt for studier og undervisning har været en dyb fascination – af musik som kunst, klang, magi, eksperiment og af det musikalske håndværk gennem tiderne.

Musik er kommunikation af energi i en udtryksfuld form – sin begrebsløse sproglighed til trods formår musikken på den mest forfinede måde at kommunikere og artikulere menneskelige livsytringer. Musik er primært følelsernes sprog. Ikke i håndgribelig forstand, men som en afspejling af

følelsernes måde at forme sig på i sindet; med Susanne K. Langers ord: ”Som en afdækning af rytmen og mønstret for deres opståen, hensynken og fletten sig ind i hinanden”.

I lykkelige øjeblikke panorerer musikken vort følelsesunivers så omfattende, at dybe lag sættes i svingning. I sindet opstår en bevægelse, en dyb genklang. Noget i det ene svarer til noget i det andet. Derfor kan mødet mellem musikken og den oplevende bevidsthed blive af stor intensitet.

Men uanset hvor rigt og mangedimensionalt musikken kommunikerer sit indhold, og uanset hvor intenst det opleves, så er dette indhold formidlet gennem værkets klingende og noterede strukturer. Derfor har jeg forsøgt at skabe en interesse for de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret – og at efterspore og identificere de strukturer i musikken, som er udtryksbærende på en måde, der forekommer relevant, troværdig og inspirerende på samme tid. Skal den proces lykkes, må analytikeren opbyde al sin musikalitet, indfølelse, fantasi, skarpsindighed og håndværksmæssige indsigt.

Den amerikanske kognitionsforsker og it-ekspert Douglas Hofstadter har spurgt på denne måde: ”Hvordan kan nogen i virkeligheden håbe på at nærme sig skønhedens begreb uden indgående at studere dens formelle mønstre, deres organisation og deres relation til bevidstheden?” Og han fortsætter: ”Fænomener, der opleves som magiske, er altid resultatet af komplekse strukturer af ikke-magiske aktiviteter, der blot forgår på et niveau, der ligger uden for det, vi er i stand til at opfatte bevidst. Også musikkens magi opstår af komplekse, ikke-magiske strukturer” (Citeret fra indledningen til bogen *Metamagiske temaer. Mønster og paradoks i sprog, musik og videnskab*, jf. litteraturlisten.)

Fysikere fortæller mig, at Einsteins teser om relativitetsteorien ikke blot i deres indholdsmæssige substans er grænseoverskridende. Tesernes form og indre struktur er af intens, lysende skønhed. Béla Bartóks og Johann Sebastian Bachs musik – for eksempel – besidder ikke blot en umiddelbar udtrykskraft og fylde. En nøjere betragtning kan afsløre en skønhed i musikkens form og indre struktur, som for analytikeren føjer en dyb, intellektuel glæde til den

musikalske oplevelse. Derfor har forholdet mellem magi og struktur i musikken altid optaget mig. Den interesse har jeg udmøntet i bøger og artikler om musikalsk analyse – bøger og artikler, som jeg i denne sammenhæng må nøjes med at henvise til for en nærmere konkretisering.

Et andet område, som har optaget mig i stadig højere grad, er tolkningen af enkeltværket som udtryk for sin tid – og hos mine elever at skabe en interesse for værket som tidsdokument. Den musikalske analyse, eftertanken, åbner jo ikke blot for indsigt i og viden om kunstværket og dets udtryksbærende strukturer. Den musikalske analyse kan også åbne for en forståelse af komponistens personlighed og begavelsestype – og for den tid og det miljø, værket er skrevet ind i.

I den forbindelse kan den sammenlignende analyse være et frugtbart udgangspunkt. De sammenlignede værker kan i bedste fald perspektivere hinanden og dermed skabe et dybere rum, ikke blot for den kunstneriske oplevelse, men også for de musik- og kulturhistoriske betingelser, som har øvet indflydelse på musikkens udtryk, stil og funktion. Og nu en konkretisering:

Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen* er kunstneriske udsagn, der reflekterer en tid, et miljø og et menneskesyn.

Franz Liszts *Les Préludes* er fra 1854. Musikken er egentlig skrevet som absolut musik. Men foran i partituret har Liszt sat en kort tekst, et program, af Alphonse de Lamartine. Uanset, at musikken oprindeligt er skrevet uden tanke på Lamartine og hans tekst, har Liszt følt en dyb samklang mellem teksten og sine egne musikalske forestillinger.

Teksten (se s. 7) skildrer livet som et forstadium til døden. Ungdommens illusioner og kærligheden knuses af livets storme. Naturen og landlivets fred opleves som et intermezzo, før trompeterne kalder. I krigen finder manden sin sande bestemmelse.

Alphonse de Lamartine, *Les Préludes*
Program til Franz Liszts symfoniske digt af samme navn (1854)

Hvad andet er vort liv end en række præludier til den ukendte sang, hvis højtidelige begyndelsestone istemmes af døden? Kærligheden er en strålende morgenrøde i enhver tilværelse; men hvem oplever ikke, at den første lykke afbrydes af et uvejr, som med sin dræbende stormvind bortblæser illusionen og med dødelige lyn ødelægger ens alter. Og hvem søger ikke, efter sådanne rystelser, gerne mod den dejlige stilhed på landet, for der at henfalde i sine egne minder. Men denne naturstemnings blide ro varer ikke længe, og når trompeternes stormsignal lyder, og et slag kalder manden ind i de kæmpendes rækker, iler han til den farligste post for der, i kampens trængsel, at vinde den fulde selvbevidsthed og den fulde besiddelse af sine kræfter.



Gustav Mahlers orkesterlied *Wo die schönen Trompeten blasen* er fra 1898. Teksten (se s. 8) er en sammenskrivning af elementer fra digtsamlingen *Des Knaben Wunderhorn*, som Arnim og Brentano udgav i årene fra 1805 til 08, og et par linjer af Mahler selv.

Hos Mahler handler digtet om tre personer: pigen, soldaten og fortælleren. Soldaten vækker sin kæreste tidligt om morgenen. Hun står op, lukker ham ind og byder ham velkommen. Om et år skal de giftes, siger han. Til sidst fortæller han, at han skal i krig. Hans hjem – og hans grav – er der, hvor de skønne trompeter smælder.

De to tekster har – deres forskelligheder til trods – ét træk fælles: nemlig den afsluttende pointe om en mandighed, der identificerer sig med soldatens vilkår. Begge mandspersoner har hjemme på slagmarken; dér realiserer de sig selv, dér finder de deres rette bestemmelse.

I begge tekster tales der om kærlighed, mest direkte i Mahlers lied. Men i begge tilfælde er kærligheden underordnet det væsentlige, heroiseringen af krigen i Liszts *Les Préludes*, hos Mahler skildringen af krigen som et sorgfuldt grundvilkår.

Tekst til Gustav Mahlers orkesterlied *Wo die schönen Trompeten blasen* (1898)
Fra digtsamlingen *Des Knaben Wunderhorn* (Arnim/Brentano 1805-08)

linje 1	Wer ist denn draussen und wer klopfet an, der mich so leise, so leise wecken kann?	(A)	Hvem er derude og hvem banker på, og vækker mig så sagte, så sagte?
linje 3	Das ist der Herzallerliebste dein, steh' auf und lass mich zu dir ein! Was soll ich hier nun länger steh'n? Ich seh' die Morgenröt' aufgehn, die Morgenröt' zwei helle Stern. Bei meinem Schatz da wär ich gern, bei meinem Herzallerlieble.	(B)	Det er din hjertenskære, stå op og luk mig ind til dig! Hvorfor skal jeg stå her længere? Jeg ser morgenrøden komme, morgenrøden, to lyse stjerner. Hos min skat der var jeg gerne, hos min hjertenskære.
linje 10	Das Mädchen stand auf und liess ihn ein, sie heisst ihn auch willkommen sein.	(A1)	Pigen stod op og lod ham ind, hun bød ham også velkommen.
linje 12	Willkommen lieber Knabe mein, so lang hast du gestanden! Sie reicht ihm auch die schneeweisse Hand.	(C)	Velkommen min kære ven, så længe har du ventet! Hun rakte ham også sin snehvide hånd.
linje 15	Von ferne sang die Nachtigall; das Mädchen fing zu weinen an.	(A2)	I det fjerne sang nattergalen; pigen begyndte at græde.
linje 17	Ach weine nicht, du Liebste mein, ach weine nicht, du Liebste mein, aufs Jahr sollst du mein eigen sein. Mein eigen sollst du werden gewiss, wie's keine sonst auf Erden ist! O Lieb' auf grüner Erden.	(B1)	Ak, græd ikke du kære ven, ak, græd ikke du kære ven om et år skal du være min. Min egen skal du være bestemt, som ingen anden på jorden! Åh kærlighed på den grønne jord.
linje 23	Ich zieh in Krieg auf grüne Haid', die grüne Haide, die ist so weit. Alwo dort die schönen Trompeten blasen, da ist mein Haus, mein Haus von grünem Rasen.	(A3)	Jeg drager i krig på den grønne hede, den grønne hede, den er så langt væk. Der, hvor de smukke trompeter smælder, der er mit hus, mit hus af grønne græstørv.

Liszts musik følger nøje programteksten. I indledningen finder han udtryk for flere forskellige sider af den maskuline karakter, dels det indadvendt eftertænksomme, dels det heroisk-udadvendte. Også for uvejret, som med dødelige lyn splintrer ungdommens illusioner, erindringen om kærlighedslykken og for stilheden på landet finder Liszt udtryk i sit kontrastrige og brillant instrumenterede orkesterværk. I nærværende sammenhæng er slutningen det

vigtigste. Liszt forholder sig ureserveret til tekstens mandsportræt. Med udfoldelse af det romantiske orkestres fulde klanglige ressourcer fører han værket til en heroisk slutning. Med musikalske midler bekræfter han tekstens forestilling om den mandighed, der finder sin rette bestemmelse på slagmarken. Under 2. Verdenskrig blev slutningen af Liszts *Les Préludes* spillet i radioen som indledning til de tyske "Siegesmeldungen".

Også samtidens europæiske koncertpublikum – det kulturbærende borgerskab – har nikket bifaldende. Det mandsideal, der foresvævede borgerskabet, og som det kunne identificere sig med, var karakteriseret ved praktisk og politisk handlekraft, høje æresbegreber og personligt mod. Til det mandsbillede føjede specielt den franske litterære romantik en dimension af tragisk heroisme, som netop kommer til udtryk i programmet til Liszts *Les Préludes*.

Alphonse de Lamartine, hvis årstal er 1790-1869, var ikke blot Frankrigs første store romantiske lyriker (debutværket var *Méditations poétiques* fra 1820), men også en handlekraftig og dygtig politiker. Efter Februarrevolutionen i 1848 var han som nationalliberal politiker chef for en provisorisk regering. I de voldelige konfrontationer med socialisterne udviste han ved flere lejligheder et stort personligt mod. På det indsatte billede til højre for programteksten s. 7 ses Lamartine i deputerkammeret omringet af bevæbnede socialister, som krævede, at den røde fane skulle være Frankrigs nationalsymbol; Lamartines frygtløshed og oratoriske begavelse gjorde dog udslaget: Til sidst accepterede man, at Trikoloren fortsat skulle være Frankrigs nationalflag.

Det billede af en mandlig identitet, som tegnes i programmet til Liszts *Les Préludes*, er altså et portræt af ophavsmanden, digteren og politikerens Alphonse de Lamartine.

I forhold til Liszt, der anvendte et stort besat romantisk orkester på mere end 75 musikere, anvender Mahler et forholdsvis lille ensemble: 2 fløjter, 2 oboer, 2 klarinetter, 4 horn, 2 trompeter og strygere. Gennem det meste af værket spiller messingblæsere og strygere med dæmper. Mahler foreskriver, at musikerne skal spille sagte, som i en drøm.

Som det fremgår af opstillingen s. 8, er Mahlers symfoniske lied komponeret som en rondo med en kort orkesterindledning. I ritornellerne, liedens korte A-dele, altså linje 1-2, linje 10-11 og linje 15-16, i dem indgår altid en montage af militærsignaler. (Det sidste A3-led fra linje 23 vender jeg tilbage til.) Se klaverudtoget s. 14-19.

t. 1-39:

Militærsignalerne hører vi allerede i introduktionen og i første A, hvor pigen spørger, hvem der banker på. Militærsignalerne er dæmpede, spilles i mol og begynder og slutter på tomme, tertsløse klange – som en sorgfuld erindring. I introduktionen kommer klagen til udtryk umiddelbart efter de dæmpede hornsignaler: tre dissonerende akkorder i træblæserne.

t. 72-87:

I A1, linje 10-11 ”Pigen stod op og lod ham ind” hører vi militærsignaler akkompagneret af hornkvinter, men spillet af klarinetter, først i dur, derefter i mol. Og pigens velkomst slutter med klageakkorderne. Velkomsten er altså forbundet med smerte.

t. 111-129:

I A2, linje 15-16, synger nattergalen fra det fjerne sit budskab til de to unge. At nattergalen ikke er en poetisk rekvisit, men sorgens budbringer, forstår vi, da pigen begynder at græde. Hendes gråd ledsages af klageakkorderne fra værkets indledning. En montage af dæmpede militærsignaler slutter afsnittet – igen med vekslen mellem dur og mol.

t. 39-72:

Sangens episoder, de længere B- og C-afsnit, rummer en hel anden musik. I digtets første to linjer spørger pigen: ”Hvem er derude...?”. I det følgende B-afsnit, linjerne 3-9, besvarer soldaten pigens spørgsmål ”Det er din hjertenskære...”. Udtrykket er varmt og bekræftende, sanseligt, inderligt. Tonearten er D-dur. Men strygerne spiller stadig svagt og med dæmper. Der er ingen befrielse i udtrykket. Mahler tager et forbehold. Sorgen er ikke ophævet, men sat i et nyt klangligt perspektiv

t. 88-111:

I afsnit C, linje 12-14, byder pigen sin ven velkommen. For første gang ledsages pigens sang af strygerne. Tonearten har hidtil været D-mol eller D-dur. Nu svinger den ud til Ges-dur – en dyb, subdominantisk toneart, måske en klanglig understregning af, at hun er dybt inde i sin drøm

t. 129-162:

I B1, linje 17-22, kommer soldaten ind – igen helt uformidlet. ”Græd ikke, min elskede, om et år skal du være min”. Han synger stort set på samme måde som før, også akkompagnementet er næsten det samme, og strygerne er dæmpede.

t. 165-192:

I sangens sidste afsnit, A3 fra linje 23, sker der noget. Soldaten synger: ”Jeg drager i krig på den grønne hede, den grønne hede, som er så langt væk. Der, hvor de skønne trompeter smælder, dér er mit hus, mit hus af grønne græstørv”.

Her formuleres digtets pointe, som jo er beslægtet med pointen i Liszts *Les Préludes*.

Messingblæserne spiller nu uden dæmper, og træblæserne folder sig ud i et dynamisk niveau, som for første gang når forte. Her fjernes det drømmeslør, som hidtil har dæmpet musikkens udtryk.

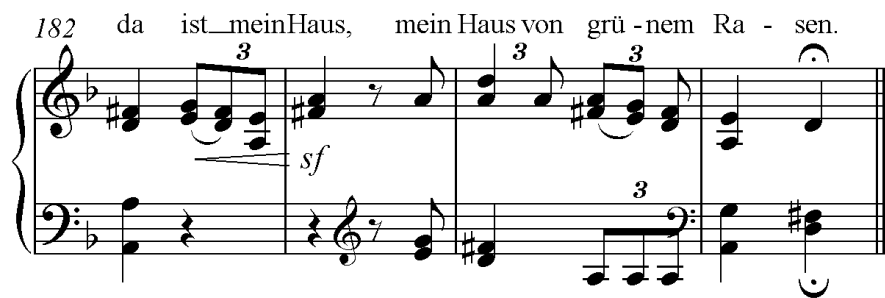
Men hvor Liszt med musikalske midler føjer en triumferende, optimistisk og heroisk dimension til heltens entre på slagmarken, så fortæller Mahlers musik en anden historie: om en mandighed, der er vaklende, i splid med sig selv.

Soldatens første udsagn i linje 23, ”Jeg drager i krig på den grønne hede, den er så langt væk”, synges på en trinvis stigende melodi. Melodien modulerer fra D-mol til B-dur. Trompeterne folder sig ud i et frit, improvisatorisk akkompagnement (t. 165-173).

Men ikke så snart er denne gestus for det heroiske til ende, før træblæserne tager over. De sætter ind med energiske, udtryksfulde figurer, der stiger til forte. Tonearten er G-mol. Forslagene kender vi fra sørgeakkorderne. Træblæserne protesterer. De dementerer trompeternes flydende figurationer og sangstemmens lyse formulering (t. 173-177).

Soldaten kommer igen. ”Dér, hvor de skønne trompeter smælder, dér er mit hus af grønne græstørv”. Atter er tonen optimistisk. Sangstemmens eneste opadgående oktavspring til Subdominanten G-dur understreger det beslutsomme og bekræftende. Hornene klinger frit og åbent som akkompagnement (t. 177-82).

Herfra kunne Mahler føre denne gestus for det optimistiske til en tryk og bekræftende slutning. Til den afsluttende tekst ”da ist mein Haus, mein Haus von grünem Rasen” kunne han have skrevet:



Men det gør han ikke. Han former ingen fast og sikker slutning. Sangstemmen holder op, går i stå, hænger fast på to toner (den opadgående lille sekund, der gennem hele sangen har været smertens emblem). Og fra t. 184 går hornenes optimistiske og smukt klingende durtertser i opløsning; i stedet hører vi – i mol – en montage af dæmpede, drømmeagtige brudstykker af militærsignaler, som lader satsen ebbe ud på én tone. Der skabes altså ingen formidling eller forsoning mellem de modsatrettede udtrykskarakterer (t. 182-192).

Det kronende og bekræftende udsagn hos Liszt bliver hos Mahler til en gestus for det vaklende, tvetydige og splittede.

I sin musik sætter han et spørgsmålstejn ved romantikkens og borgerskabets billede af den heroiske mandighed og ved krigerrollen. Med musikalske midler skildrer han i stedet smerten, sorgen og det tab, der er forbundet ved krigen.

Lad os resumere nogle sider af Mahlers kompositionsteknik:

For det første: Militærmotiverne spilles neddæmpede, fjernt klingende, oftest i mol. Derfor bliver de traditionelle musikalske signaler for det heroisk udadvendte til sin modsætning, til udtryk for det opgivende, indadvendte.

For det andet: Specielt hornkvintmotivet intoneres først i dur, derefter i mol. Derved føjes en nuance af tvetydighed til udsagnet, en ambivalens.

For det tredje: Signaler, der traditionelt ”hører hjemme” hos messingblæserne, spilles i andre instrumenter, i f.eks. træblæserne. Det gælder militærsignalerne, som på den måde får tilført en nuance af uvirkelighed og distance (man taler om ”idiomafvigende instrumentation”).

For det fjerde: Klangen fra horn og trompeter symboliserer det mandligt/heroiske, træblæserne symboliserer det kvindeligt/tragiske (klageakkorderne spilles af træblæsere), men indtil linje 23 er grænsen mellem de to sfærer flydende.

Først i A3 fra linje 23 skaber Mahler en direkte konfrontation mellem de to udtrykssfærer. Trompeter og horn træder i karakter, men deres heroiske udsagn dementeres eftertrykkeligt af det ”tragisk-kvindelige” i træblæserne og af sorgens musik, som værket slutter med.

Og endelig: I storformen understreges det uvirkeligt-drømmeagtige, stillestående ved den uformidlede sammenstilling af formflader (A-, B- og C-afsnittene). Mahler giver helt afkald på at skabe proces og udvikling ved klassisk-romantisk gennemføringsarbejde. Der finder altså ingen tematisk udvikling sted. Her er tale om en kompositorisk ”montageteknik”.

Mahlers musik repræsenterer en bevidsthed om det moderne menneskes vilkår. Ganske vist udtrykker han sig i 1800-tallets klangtradition, men hans univers er splittet, og den splittelse kan påvises helt ned i musikkens motiviske detaljer. Uforskønnet og troværdigt tilbyder han en indsigt i nogle grundvilkår for menneskelig eksistens, som efter min opfattelse har gyldighed også for vor tid. På sin vis er Mahler derfor den europæiske traditions første modernist.

Historien om de to mandsportrætter i Liszts *Les Préludes* og Mahlers *Wo die schönen Trompeten blasen* er også historien om en europæisk mentalitet og en europæisk bevidsthed, der gradvis ændrer sig. Liszts mandsperson inkarnerer – højlydt – den borgerlige optimisme fra 1800-tallets midte. Ved dets slutning tolker Mahler – lavmælt – sandheden bag den overflade.

Ved sin forfinede evne til at artikulere og kommunikere menneskelige livsytringer er musikken en del af vort kulturelle rodnet og en del af vores kollektive hukommelse. Alene for at modvirke et kollektivt hukommelsestab må vi derfor beskæftige os med historiens musik. Den amerikanske komponist George Rochberg har sagt det så smukt: ”Hver af os er en del af et enormt psykisk-mentalt-åndeligt væv af tidligere liv, eksistenser, tankemodeller, vaner og oplevelser [...]. Vi drømmer hinandens og vore forfædres drømme – tiden er ikke lineær, men cirkulær” (fra pladenote til 3. strygekvartet 1973).

I Esbjerg ved man, hvor nødvendigt det er at sejle. Men det er lige så nødvendigt at analysere, reflektere og formidle.

Orla Vinther er født 1937. Nysproglig student fra Aalborg Katedralskole 1956, premierløjtnant (R) ved Slesvigske Fodregiment 1959, læreruddannet ved Hjørring Seminarium 1961, konservatorieuddannet i Aalborg og Århus med hovedfagene klaver, musikteori og musikhistorie 1960-65. Supplerende studier ved universitetet i Freiburg 1966.

Indtil 1997 docent i musikteoretiske fag ved Det Jyske Musikkonservatorium i Århus og indtil 1986 lærer ved Aarhus Universitet. Omfattende virksomhed som gæstelærer og -forelæser herhjemme og i udlandet. Omfattende faglitterær produktion.

Har siden 1997 arbejdet freelance som forfatter, gæstelærer, censor ved konservatorierne og som musikfaglig konsulent for bl.a. Kulturministeriet, Statens Musikråd, Dansk Musikskolesammenslutning (DAMUSA), Aalborg Symfoniorkester, Aalborg Historiske Museum og Thy Kammermusikfestival.

LITTERATUR

Eggebrecht, Hans Heinrich (1991)

Wo die schönen Trompeten blasen. Über die Musik Gustav Mahlers

I: *Musik im Abendland* pp. 724-74

Piper Verlag, München

Hofstädter, Douglas (1991)

Metamagiske temaer. Mønster og paradoks i sprog, musik og videnskab

Munksgaard, København

Kjær, Arne (1985)

Wo die schönen Trompeten blasen

Musikvidenskabeligt speciale

Aalborg Universitet

Vinther, Orla (1994)

Magi og struktur i musikken

I: Tidsskriftet *Humaniora*

Årgang 8 nr. 1 pp. 12-16

Statens Humanistiske Forskningsråd, København

Vinther, Orla (1998)

To mandsportrætter i tekst og musik – et symfonisk digt og en symfonisk lied

I: *Musikken i 1800-tallet* pp. 83-101

Systeme, Århus

Noter

Forfatteren anbefaler følgende indspilninger af de to værker, artiklen omhandler:

Franz Liszt, *Les Préludes*, Naxos 8.556667

Polish National Radio Symphony Orchestra (Katowice). Dir. Michael Halász

Gustav Mahler, *Wo die schönen Trompeten blasen*

EMI Classics 5672362 London 1968, rem. 2000.

Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau, London Symphony Orchestra. Dir. George Szell.

Billederne s. 7 og 8 er venligst stillet til rådighed af Flemming Steffensen, FlamingoForm, Sunds.

Wo die schönen Trompeten blasen.

3

Für hohe Stimme.
For a high voice.

Where the shining trumpets are blowing.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Rights of performance strictly reserved.

English version, Addie Funk.

Gustav Mahler.
(1860-1911.)

Verträumt. Leise. Dreamily. Softly.

Gesang.
(Voice.)

Piano.

8

A

18

Edas zurückhaltend.
Somewhat retarded.

Wer ist denn drau-ßen und
Who is it knocks there and

23

wer klop-fet an, der mich so— lei-se, so lei-se we-cken kann?
who can it be that doth so— soft-ly, so soft-ly wa-ken me?

4

30

pp *sf* *poco rit.*

37

B

($\text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{wie früher}$
 as above)

pp *sempre pp* *con Ped.*

Das ist der Herz - al - ler - lieb - ste dein, steh'
Have e'er thy heart's best - be - lo - ved been, get

44

auf_ und laß_ mich zu dir ein! Was soll ich hier nun län - ger steh'n? Ich
up_ and let_ me to thee in, why should I lon - ger now_ stand here? I

Oberstimme der rechten Hand über die Gesangstimme hervortretend. *Right hand treble louder than voice.*

52

seh! die Mor - gen - röth! auf - geh'n, die Mor - gen - röth! zwei hel - le Stern'.
see_ the mor - ning - red ap - pear, the mor - ning - red, two stars so bright,

pp

60

5

Mit Aufschwung.
With spirit.

pp

Bei mei - nem Schatz da wär' ich gern! Bei mei - nem Herz - al - ler - lieb -
to be with thee were my de - light, with thee, my heart's best - be - lo -

69

A1 Wie zu Anfang. As at the beginning.

- sten!
- ved. Das Mäd - chen stand auf und
The mai - den got up and

78

liess ihn ein, sie heisst ihn auch will - kom - men sein.
let him in, and wel - come, too, she bids to him.

88 C

Sehr gehalten. Legato.

Will - kom - men, lie - ber Kna - be meint So
O wel - come be, now lad - die mine, so

6

96

lang hast du ge - stan - - den! Sie
long hast thou been stan - - ding. She

104

A2

reicht' ihm auch die schnee-wei-ße Hand. Von
gives him, too, her snow - white hand. a -

pp

112

fer - ne sang die Nach - ti - - gall, das Mäd - chen flog zu wei -
far off sang the nigh - tin - - gale, the mai - den now to weep

non legato

sf

121

B1

- nen an. Ach
be - gun. O

pp

ppp

dim.

ppp

130

wei - ne nicht, du Lieb - ste mein, ach wei - ne nicht, du Lieb - ste
 weep not love, nor tears be thine, o weep not, love, nor tears be

sempre pp

137

mein! Auf's Jahr sollst du mein Ei - gen sein.
 thine, with - in a year thou shalt be mine.

144

Mein Ei - gen sollst du wer - den ge - wiss, wie's Kei - ne sonst auf
 Mine own thou shalt a - lone be - come as there on all the

pp

152

Er - den ist! O Lieb auf grü - ner Er -
 earth is none, o love on earth is none.

ppp

8

162

A3

den. Ich zieh' in Krieg auf grü - ne Haid; die
Must to the wars where green the mead, where

170

grü - - ne Hai - de, die ist - so weit!
green the mead for way doth lead!

177

All - wo dort die schö - nen Trom - pe - - - ten bla - sen, da ist - mein Haus, mein
And there where the shin - ing trum - - - pets are blo - wing, there is - my house, my

184

Haus von grü - nem Ra - sen!
house of green sod gro - wing.

