

SANG

Nummer 1-2/2021



Sang

1-2 2021

Redaktion Lea Wierød Borčak
Uffe Holmsgaard Eriksen
Fedja Wierød Borčak

Adresse Skejby Vænge 289, DK-8200 Aarhus

Mail redaktion@tidsskriftetsang.dk

Hjemmeside www.tidsskriftetsang.dk

ISSN 2597-0518

Om tidsskriftet Tidsskriftet SANG er et forum for kritisk refleksion over sang som udtryksform. Vi bringer både forskning i og formidling om alle typer af sang fra alle faglige vinkler.

Manuskript SANG modtager mange typer indlæg, f.eks. artikler, anmeldelser, interviews og kommentarer. For vejledning se: <https://www.tidsskriftetsang.dk/manuskript>.

Støtte Tidsskriftet støttes af Statens Kunstfond.



Fornægtelse og forsoning i Tekla Griebels ”Det bødes der for”

Denne artikel fokuserer på Tekla Griebels¹ (1866-1940) sang ”Det bødes der for” (tekst af J.P. Jacobsen) fra *Fem Sange*, udgivet 1893 på Den Kgl. Hofmusikhandel.² Jeg har tre formål: Det ene formål er igennem en grundig analyse at undersøge forholdet mellem tekst og musik i Griebels sang, og at påpege hvordan tonale virkemidler bliver brugt til dels at understrege visse dele af teksten, dels at spille op *imod* den og lege med lytterens forventninger om forholdet mellem sorg og glæde. Hovedargumentet er her, at Griebels musikalske fortolkning af Jacobsens tekst bliver til et narrativ om sorgens proces: en proces, som først er præget af fornægtelse, men som ender i smertelig forsoning. Narrativet understøttes tonalt, harmonisk og motivisk i den strofisk varierede form og formidler i sidste ende en ganske anden tolkning af tekstforlægget end den, der kendetegner strofiske udsættelser af digtet, som f.eks. Carl Nielsens. Det andet, og

1 Tekla Griebel blev i 1901 gift med Frederik Wandall og fik derefter navnet Tekla Griebel Wandall, undertiden stavet Tekla Griebel-Wandall (fornavnet nogle gange stavet Thekla). Jeg refererer i denne artikel til hende som Tekla Griebel eller blot Griebel (værket i fokus er da også skrevet, før hun fik navnet Wandall), mens referencer til hendes udgivelser eller manuskripter vil følge navn og stavemåde angivet på den enkelte kilde.

2 Tekla Griebel skrev over 100 værker, herunder tre operaer, en ballet, kantater, skuespilmusik, et stort værk for orkester med recitation samt adskillige klaverstykker og sange. Hun var uddannet fra Tegneskolen for Kvinder, blev i løbet af sit liv også skønlitterær forfatter, og var i øvrigt dybt optaget af teosofi, hvilket fik grundlæggende indflydelse på hendes musiksyn. En grundig indføring i denne højst interessante, men nu næsten glemte komponist er der ikke plads til i denne artikel, men en biografi fra min hånd er undervejs på Forlaget Multivers. Indtil da kan man orientere sig i Dahlerup (2003) og Brincker (u.d.).

brede, formål er gennem en kort perspektivering til Griebels øvrige kompositoriske virksomhed at belyse denne glemte komponist som en komponist, der havde en særlig forkærlighed for en tydeligt ”narrativ” musik, hvad enten dette kom til udtryk i sange, musikdramatik eller instrumentale karakterstykker. Det tredje, og endnu bredere, formål er at nuancere den mulige opfattelse, at historiske danske kvindelige komponister primært komponerede verdslige viser, romancer eller åndelige koraludsættelser. Dette er absolut ikke Lisbeth Ahlgren Jensens påstand i hendes bog om komponisterne Cora Nyegaard, Emma Hartmann, Frederikke Løvenskiold, Ida d’Fonseca og Henriette Wienecke (Jensen 2007), men eftersom denne bog stadig udgør den eneste større undersøgelse af musik fra danske kvindelige komponister, og eftersom det er et faktum, at disse sanggenrer fylder mest i netop deres produktion, kunne man let få det indtryk, at sanggenrerne er repræsentative for danske kvinders sangproduktion som sådan. Griebels sang er derimod snarere et udtryk for en inspiration fra den tyske *Lied*-tradition.

Til at understøtte analysen benytter jeg mig af et grundlæggende greb, som anskuer stemmen og klaveret som to forskellige aktanter i et narrativ: Stemmen, eller sangeren, repræsenterer et subjekt, mens klaverets rolle er lidt mere diffus; den beskrives måske bedst som de ”omgivelser” eller ”realiteter”, som subjektet befinder sig i. Realiteterne (klaveret) udgør nemlig sangen igennem en modstand (hvis ikke ligefrem en ”modstander”) – noget, som subjektet forsøger at flygte fra, men som hele tiden sætter sig igennem og forhindrer subjektets flugt, indtil denne må se realiteterne i øjnene.³ Desuden benytter jeg mig af perspektiver fra *topic theory*, funktionsanalyse og enkelte træk af schenkeranalyse. Sidstnævnte bevirker, at jeg ikke altid anskuer hver enkelt samklang som en bogstavelig akkord, men er mere tilbøjelig til at anlægge en lineær og stemmeføringsbetonet høremåde. Læseren vil derfor støde på en i dansk sammenhæng ukonventionel brug af generalbasbecifringer kombineret med funktionssymboler, således at f.eks. en C-mol med g i bassen, der optræder i en G-mol-toneart, kan tolkes som et kvartsektforudhold for tonikaen. Dette er i sig selv ikke bemærkelsesværdigt – lignende praksisser kan findes hos de mere eller mindre funktionsteoretiske Johannes Schreyer (1911 [1903], 155), Rudolf Louis og Ludwig Thuille (1927 [1907], 184), Eugen Schmitz (1911), Hermann Grabner (1974

³ Et sådant greb er relativt hyppigt i *Lied*-analyser, som anlægger et narratologisk fokus. Der er stor spændvidde i, hvordan dette greb benyttes – nogle sværger til en Greimas-inspireret, formalistisk narratologi (se f.eks. Suurpää 2014), andre til en Peirce-inspireret semiotik (se f.eks. Mosley 1995) – men jeg forholder mig ikke til en bestemt teori i denne artikel.

[1944], 19) og Wilhelm Maler (1975 [1931], 10)⁴ – men at sådanne forudhold også kan optræde betonet, kan elaboreres yderligere, og at selv akkorder med grundtonen i bassen kan tolkes som stemmeføringsbetingede udfoldelser af andre akkorder, er træk fra schenkeranalysen, som jeg mener er både meningsfulde og værdifulde i analysen af Griebels sang. Som det fremgår, deler jeg ikke angsten for analysen (se "KØN SANG: Danske komponisters sange mellem gammel og ny musikvidenskab" i nærværende tidsskrift) – selv ikke den analyse, som er inspireret af Schenker – men til gengæld skal analysens afgrænsede udsagn og begrænsede gyldighedsområde naturligvis holdes in mente.

J.P. Jacobsens tekstforlæg

J.P. Jacobsens digt "Det bødes der for" er sat til musik af et utal af komponister. Mest kendt er vel nok Carl Niensens udsættelse, men digtet har været under musikalsk behandling af både Fini Henriques, Finn Høffding, Louis Glass, Rued Langaard og Betty Federhof-Møller (og flere endnu). Tekstens omdrejningspunkter, sorg og glæde – og den tragiske pointe, at glæden er illusorisk, og at det er i gråden, man skal finde trøst – synes at have tiltalt mange komponister. Digtet udkom første gang i Vilhelm Møllers ugeskrift *Flyvende Blade* i 1875, knap et års tid efter han havde debuteret i samme ugeskrift som lyriker (Jacobsen 1875):

Det bødes der for i lange Aar,
Som kun var en stakket Glæde;
Det smiler man frem i flygtig Stund,
Man bort kan i Aar ej græde.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

Der ages paa Lykkens gyldne Hjul
Saa fast, at En intet sandser;
Men Sorgens trælsomme tunge Læs
Det venter os dog, naar vi standser.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

4 Se oversigt over disse analytiske praksisser i Kirkegaard-Larsen 2020, 52-85.

Der leves i Lyst som halvt i Drøm,
Men Sorgen har ingen Drømme:
Med vaagne Øjne den paa Dig seer,
Øjne som sugende Strømme.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

Ej Smilet vil lyse din Dag i Seng,
Men Taaren har gode Stunder;
Thi Smil er Glands kun af det, der er,
Graad Skyggen af det, der gik under.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

Hovedgrebet i teksten synes – lidt forsimplet sagt – at være en slags venden-på-hovedet af forholdet mellem sorg og glæde: Glæden og lyset, der normalt forbindes med noget ”godt”, er illusorisk og eksisterer kun som flygtige glimt på den baggrund af sorg og mørke, som er livets egentlige sandhed – og man bøder for ethvert forsøg på at undslippe dette eksistensvilkår. Med sine stærke billeder, sin kredsen om dikotomier som glæde/sorg og lys/mørke, sit faste metrum og tilbagevendende vers, inviterer digtet næsten til at blive sat i musik.

Digtet kan læses som et statisk billede på et eksistentielt grundvilkår. De mange passive verber uden noget klart defineret subjekt – ”det *bødes* der for”, ”der *ages* paa Lykkens gyldne Hjul”, ”der *leves* i Lyst som halvt i Drøm” – bidrager til fornemmelsen af det statiske og almengyldige. Men man kan også læse en subtil bevægelse ind i digtet; en bevægelse, som går fra det generelle og abstrakte til det vedkommende og konkrete. For det første kan man bemærke brugen af pronominer, som bevæger sig fra de generelle ”man” og ”En” til de lidt mere vedkommende ”os” og ”vi” til de pludseligt direkte henvendende ”Dig” og ”din”. For det andet kan man bemærke, at den faste metrik brydes i sidste strofe med ordene: ”Smil er Glands kun af det, der er / Graad Skygge af det, der gik under”, hvor det betonedede ord ”Graad” falder på en plads, der skulle have været ubetonet. Versene punkterer helt den metriske fremdrift og kalder på øget opmærksomhed. På den ene side bekræfter disse vers pointen om, at smilet og lyset er illusorisk, et falsk genskin af ”det, der er”; på den anden side udfordres tanken om, at gråden og mørket indeholder det egentlige. Gråden er netop kun en skygge, altså ligesom ”Glands” noget uegentligt og tomt. I ingen af de to ydertilstande findes det egentlige. Hertil føjes et tidsligt perspektiv, idet gråden ikke er skyggen af ”det, der er”, men af ”det, der gik under”; det vil sige alt det, som ikke er mere, og som kun eksisterer ved sit fravær – som en skygge, altså fra-

været af lys. Netop her synes digtet altså at hæve sig over den uspecificerede livslede, den romantiske *Weltschmerz*, fordi sorgen ikke blot fremstår som et statisk eksistensvilkår, men som resultatet af en konkret tabserfaring i fortiden hos et subjekt. Man ser for sig et subjekt, hvis glimtvis glæde og håb kaster en skygge tilbage mod fortidens sorg og tab, som subjektet hele tiden slæber med sig og hele tiden må forholde sig til.

Sammenligner man Tekla Griebels tonesætning med f.eks. Carl Niensens, så er det bemærkelsesværdigt, at førstnævnte synes at have læst en narrativ udvikling ind i tekstens forløb, som i sin kulmination understreger netop de to omtalte vers. Griebel har således valgt at komponere sangen i strofisk varieret form, modsat "rent" strofiske udsættelser som Niensens. I det følgende er det netop Griebels understregning af en narrativ udvikling, som skal undersøges. Analysen vil blive rigt illustreret af nodeeksempler undervejs, og læseren kan også finde noden til hele sangen i et appendiks til nærværende artikel.⁵

Forspil og første strofe: Fornægtelse

Griebels korte forspil er bemærkelsesværdigt i al sin enkelhed (se Eksempel 1). Det bemærkelsesværdige består først og fremmest i de mange accenter – intet mindre end 12! – som sættes over det simple motiv i højre hånd og bassens efterfølgende vej mod dominantklangen. Da denne indtræder, er det først i form af et kvartsekstforudhold – som i sig selv er blevet udsat for et forudhold, idet tonen es hænger over fra foregående takt, før den opløses til d. Forholdet mellem es og d er da også blevet understreget harmonisk, idet den overordnede harmoniske bevægelse går fra den indledende tonika, over en tonikaafledning (Es-dur) og videre til dominanten (D-dur). Det skal vise sig, at netop forholdet mellem es og d bliver centralt i sangen.

⁵ En kort note om editionsprincipper til denne node: Da der ikke foreligger manuskript til Griebels sang, har jeg udelukkende forholdt mig til den trykte udgave udgivet i samlingen *Fem sange* af Den Kgl. Hofmusikhandel Henrik Hennings i år 1893. Jeg har søgt at reproducere noden præcist, som den er trykt, dog med tre undtagelser, som er mere eller mindre åbenlyse fejl i det oprindelige tryk. Disse er markeret med asterisker og kommentarer i noden.

Udkomponering af tonika
g - a - b b - c - d

E^b-D-motiv

T

(gg) Taf (gg) D

=gennemgang E^b-D-motiv

9 8 5
6 4 3

Eksempel 1: Forspil, t. 1-4, m. analytisk annotation.

Men først og fremmest springer altså de mange accenter i øjnene – og, som det må være formålet, i ørerne. Accenterne synes at understrege, at motivet g-a-b, efterfulgt en terts højere af b-c-d, er mere end en udpensling af tonerummet mellem grundtone, terts og kvint i tonikaklangen G-mol, men hvis der er en pointe heri, så skjules den indtil videre: Forspillet og dets insisterende motiv står ukommenteret for sig selv, da sangen sætter ind.

Fra begyndelsen af sangen præsenteres man altså for en klar opdeling mellem to aktører repræsenteret ved stemmen og klaveret – ”subjektet” og subjektets omgivelser. Subjektet forholder sig ikke til det, som klaveret netop så insisterende har præsenteret. Melodien præges af en trinvist faldende bevægelse (modsat klaverets opadgående), og i sidste ende udkomponeres hele tonerummet fra d’ til d’ (fra optakt til takt 5 til takt 7; se Eksempel 2). Indlejret og særligt fremhævet i dette oktavgang er (til dels pga. de længere nodeværdier) den trinvis bevægelse g-f-es-d, og det er oplagt at associere denne bevægelse med det såkaldte *lamento*-motiv. Godt nok udformes *lamento*-motivet som regel i basstemmen som et ostinat (se Caplin 2014), men sorg-tropen er åbenlyst relevant i denne sang.

Fremhævet i de analytiske annotationer i Eksempel 2 er også tværstanden mellem f i melodistemmen og fis i klaveret. Et sammenstød mellem en ”harmonisk motiveret” ledetone og et ”melodisk motiveret” lavt syvendetrin i molsatser er ikke usædvanligt,⁶ men man bør her bemærke, at tværstanden ikke kun bidrager til den klagende stemning (for f og fis dissonerer ikke kun med hinanden, men også med orgelpunktet g, for ikke at tale om es samt forholdet mellem g, es og a!), men også til indtrykket af en adskillelse af sangstemmen og

⁶ Se eksempelvis Chopins præludium i E-mol, Op. 28, No. 4, takt 10.

Lamentobevægelse: g f es d

Det bø-des der for i lan-ge Aar, som kun var en stak - ket Glæ - de; det

Gm: T 8 8 7 #7 8
6 5 5 4 6 5
4 3 2 2 1

≈B^b: § [D? Nej!]
D⁶ 5
4 3

E^b-D motiv undvejet

Eksempel 2: Takt 5-8, m. analytisk annotation.

klaveret som to forskellige aktanter. Harmonikken bevæger sig overordnet fra den indledende, elaborerede tonika og videre til en halvslutning i paralleltonearten B^b. Akkorderne fra takt 5 til første slag i takt 7 har jeg valgt ikke at give selvstændige funktionssymboler. Pga. orgelpunktet og den tydeligvist trinvis nedadgående stemmeføring – hvoraf enkelte trin dog oktavforlægges – så mener jeg, at der ikke er tale om en progression funderet på en strengt harmonisk logik, men snarere om en stemmeføringsbetinget udfoldelse af tonikaklangen. Anskues harmonikken på denne måde, er det netop den overordnede harmoniske progression, der fremhæves, og denne ligner til forveksling progressionen, der prægede forspillet – dog med den forskel, at det prægnante es-d-motiv undviges, idet en bevægelse væk fra mol-tonearten forsøges: Det første holdepunkt kommer da på ordet "Glæde" og synes at love en modulation mod dur-paralleltonearten B^b-dur.

Med fraseafslutningen på "Glæde", subjektets pludselige spring op i det høje og den tydelige halvslutning i dur, synes det, at der lovede bedre tider. Men her er det, som om at klaveret sætter sig igennem med et resolut "nej!", idet basstemmen bevæger sig en halv tone op og således peger tydeligt på G-moltonearten igen (se Eksempel 3). Sang og klaver er endnu engang modsatrettede. Herefter forsøger subjektet igen at fornægte realiteterne, idet denne på "flygtig Stund" forsøger at lande i G-dur (Tv = tonikavariant). Det bliver dog kun en flygtig stund, og endda en stund, som clasher med klaveret og –

ifølge mit tolkningsgreb – altså realiteterne. Således finder man på betonet taktid tonen ais, som på en og samme tid synes at repræsentere den ”virkelige” molterts b og ledetonen til durtertsen h. Sidst i takten tilføjes G-dur akkorden en lille septim, som definitivt afslører dur-tonikaen som værende en ”flygtig Stund”: Akkorden omfortolkes fra en tonikavariant, hvori h fungerer som en afspændt pikardisk tert, til en bidominant til subdominanten, hvori h fungerer som opadstræbende og spændingsfuld ledetone (se nederste linje i Eksempel 3).

9

det smi-ler man frem i en flyg - tig Stund, man bort kan i Aar ej græ - de. Der rind-der
h/ais eller b = dur/mol-konflikt

mf *dim.* *mp* *p* *cresc.*

D Tv [G-dur..? Nej!] (D⁷)^[S1] Sn $\text{D}_4^{\flat 9} \text{D}_5^{\flat 9}$ D₄⁶ — ₃⁵

Eksempel 3: Takt 9-12 m. analytisk annotation.

Musikken fortsætter netop med udsmykkede former af subdominant og vekseldominant og leder endelig til dominant med kvartsekstforudhold. Bemærk her at d-es igen udpensles i en mellemstemme i takt 12.

Her er man ankommet til en tydelig fraseafslutning på dominanten, og en afsluttende tonikaakkord er derfor stærkt forventelig. I stedet sker der noget interessant (se Eksempel 4): Med det første *crescendo* i melodien påbegyndes det g-a-b-motiv, som klaveret præsenterede i forspillet. Men i stedet for at gentage det sidste b – som i klavermotivet – foretager subjektet et smertefuldt spring på en forstørret sekund op til tonen cis på ordet ”Sorg”, som efterfølgende opløses til d på ordet ”Harm”, begge accentuerede. Dette understøttes af den overraskende harmonik, som i stedet for at lande på G-mol bevæger sig til den ufuldkomne, dobbeltaltererede vekseldominant. Hvis subjektet lagde an til at se klaverets indledningsmotiv i øjnene, så springer denne i sidste øjeblik fra i ekspressiv smerte, sorg og harme.

indledningsmotiv? Nej!

g a b

13

Der rin-der Sorg, rin-der Harm af Ro - ser rø - - - de

ØD^{b9}_{b5} "D⁶"₄ T DD⁷ D⁷ T

Eksempel 4: Takt 13-16 m. analytisk annotation.

Akkorden i anden halvdel af takt 13 fortjener en kort kommentar. Ifølge funktionsteorien – i hvert fald i dele af den danske version (se Hvidtfelt Nielsen 2015, 10 et passim) – fungerer den forstørrede sekstakkord oftest som ufuldkommen, dobbeltaltereret vekseldominant og leder følgelig til en dominantakkord, hvilket da også er langt det hyppigste i det klassisk-romantiske repertoire. Meget ofte udsmykkes denne dominantakkord med et kvartsekstforudhold af stemmeføringsmæssige årsager. Men her sætter Griebel b i bassen, og følgelig har vi umiddelbart en tonikaakkord i første omvendning snarere end en dominantakkord med kvartsekstforudhold. Men lytter man til musikken, kan man blive alvorligt i tvivl, om det bedste ville være at høre akkorden som en art tonika eller en art dominant. Sidstnævnte er selvfølgelig utænkeligt fra et rent funktionsteoretisk perspektiv, mens idéen om den *omvendte kvartsekstakkord* er meget udbredt i anglo-amerikansk og Schenker-inspireret harmonisk teori.⁷ Idéen er her, at akkorden stadig har funktion af dominantforudhold, men hvor forudholdsakkorden i sig selv er omvendt, således at (i dette tilfælde) b optræder i bassen. Det er nok ikke alle, der vil få blodet op at koge over disse detaljer (mens andre utvivlsomt vil!), men for mig er dette øjeblik i musikken centralt, og den uklare funktion af akkorden bidrager kraftigt hertil. Det er lykkedes Griebel at akkompagnere tekstens konkluderende ord med en svævende akkordforbindelse, som er hverken-eller og både-og, og som formid-

⁷ For en artikel med talrige eksempler fra musik og musikteoretisk litteratur på "the inverted cadential six-four", se Cutler (2009).

ler konflikten mellem spænding og afspænding, sorg og glæde, på en subtil og yderst vellykket måde.

Anden strofe: Lykkens gyldne Hjul?

Fortællingen i første strofe er, ifølge denne analyse, en fortælling om et subjekt i fornægtelse. Subjektet forholder sig ikke til den klangbund, som lægges af klaveret i forspillet, han/hun forsøger uden held at bevæge sig til durtonearter, og da han/hun mod slutningen synes at forholde sig til klavermotivet, springer han/hun fra.

I begyndelsen af anden strofe forsøger subjektet igen at flygte fra realiteterne (se Eksempel 5). "Der ages på Lykkens gyldne Hjul", synges der, imens melodien vender sig bort fra den nedadgående *lamento*-bevægelse, som prægede begyndelsen af første strofe, og op til et accentueret klimaks på "fast". Bemærk at bassen bevæger sig i den modsatte retning, hvilket igen understreger fornemmelsen af en splittelse mellem stemmen og klaveret – mellem subjektet og alt det, subjektet vender sig bort fra. Pauserne i klaverets mellemstemme og bas bidrager kraftigt hertil, idet hver akkord høres som tydelige, enkeltstående og næsten marchagtige anslag.

20 "Modsat *lamento*": Trinvist opad!

Der a - ges paa Lyk - kens gyld - ne Hjul saa fast at En in - tet san - ser; men

(Bemærk pauser i bas og mellemstemmer)

Større distance mellem yderstemmerne: 4 oktaver!

| | | | | | | |
|---------------------|-----|----------------------------------|--------------------|-----------------|-----------------|---|
| T | Taf | (D ⁷) | Tp | D ^{#5} | T | |
| ≈B ^b : S | D | T | (D ^{#5}) | Tp | °S ⁶ | D ⁶ ——— (DD ⁻⁷ - ⁹) ——— ₃ ⁵ |
| | | (Modulation til tonikaparallel?) | Nej...? | Jo...? | | Måske? |

Eksempel 5: Takt 20-23 m. analytisk annotation.

På det tonale plan bevæges der endnu tidligere mod dur-paralleltonearten, end det var tilfældet i første strofe. Allerede i takt 21 er Bb-dur

antydnet, men idet denne tonale bevægelse foregår ved en frasebegyndelse og ikke en vægtig fraseafslutning, er det netop kun en antydning. Allerede i anden halvdel af takt 21 sås der tvivl om Bb-dur, idet klaveret forrykker Bb's kvint i højre hånd for derved at skabe en forstørret akkord – mens bassen forrykker Bb's grundtone nedad (bemærk clash'et mellem a og b!). Men subjektet insisterer og rykker op til et markeret f, sangens hidtil højeste tone, og harmonikken bevæger sig tydeligt hen imod Bb-dur (jeg tolker C-dur-akkorden som et indskud i kvartsektstforudholdet; forslagsnoden i takt 23 er gengivet som i den trykte udgave, men skal formentlig læses i f-nøgle som f i stedet for d, og altså som et orgelpunkt, som ligger over fra takt 22). Frasen slutter altså igen med en halvslutning i Bb-dur. Her standses op; pausen i klaveret akkompagneres af den første pause i melodistemmen i denne strofe. Og netop denne standsen giver plads til eftertanke: "Men Sorgens trælsomme tunge Læs, det venter os dog naar vi standser", lyder næste linje (se Eksempel 6).

24

Men Sor - gens træl som me tun - ge Læs, det ven ter os dog naar vi stand - ser. Der rin der

Tom klang T (i stedet for Tu, t. 10) es e es - d

D-mol? Nej! f → eis

D T (D)³[S] Sn ØD₇^{b9} D₄ $\frac{5}{3}$

Tenuto!

Eksempel 6: Takt 24-27 m. analytisk annotation.

1-slaget i takt 24 akkompagneres af en tom klang i klaverets højre hånd på ordet "Sorgens"; bassen sætter ind en fjerdedel senere, og man er tilbøjelig til at høre en D-mol-akkord, altså den netop hørte F-durs parallel. Men fortsættelsen samt notationen afslører, at f'et var illusorisk, idet tonen omfortolkes til eis som ledetone til D-durs terts – igen peges der altså på G-mol som toneart. Bemærk også *tenuto*-markeringerne i klaverets højre og venstre hånd ved "Sorgens"; de indikerer, at ordet skal have særlig vægt og måske endda forlænges en smule i opførelsen. Og på "tunge Læs" landes der ikke på den flygtige G-dur, som var tilfældet på det tilsvarende sted i første

strofe (se takt 10 i Eksempel 3), men på G-mol: Der er intet dur-agtigt over det "tunge Læs", og man ser her igen, hvordan Griebel synes at have taget stilling til hvert eneste ord i sin komposition.

Resten af strofen forløber stort set som den første, men man kan med fordel bemærke, at der er en mindre reharmonisering i takt 26 (som tilsvarende takt 11 i Eksempel 3).

Tredje strofe: Opvågningen?

I tredje strofe synes håbet om durtonearter at være slukket (se Eksempel 7). Den overordnede tonale bevægelse går fra tonikaakkorden i takt 35 til halvslutningen på dominanten i takt 38. Hvor første og anden strofe havde forsøgt at bevæge sig mod Bb-dur, er budskabet her anderledes: "Sorgen har ingen drømme", og følgelig er dette en halvslutning i hovedtonearten, ikke i paralleltonearten.

35

Lamento-figur

es-d-motiv

Der le - ves i Lyst som halvt i Drøm, men Sor - gen har in - genDrøm - me: med

eis-f f-fis

D⁷ T⁶ Dv[?] Ø⁹ S⁶ DD⁷₅ D

[S T⁶ Dv[?] Ø⁹ T]

Eksempel 7: Takt 35-38 m. analytisk annotation.

Den nedadgående *lamento*-bevægelse i melodien er vendt tilbage, men modsvares af en kromatisk opadgående bevægelse i en mellemstemme i klaverets venstre hånd. Dette resulterer i nogle besynderlige enharmoniske clashes og tværstande: I takt 36 spilles det nedadstræbende f samtidig med det opadstræbende, enharmonisk ækvivalente eis, og i samme takts anden halvdel sættes f i melodien overfor fis i akkompagnementet (igen). Jeg har forsøgt at vise det funktionsharmoniske forløb som en stemmeføringsmæssigt elaboreret T-S-DD-D; fra et vist synspunkt opstår en række selvstændige akkorder som følge af den kromatiske stemmeføring, og dette

anerkendes nederst i Eksempel 7 i kantede parenteser. Orgelpunktet på g og den meget tydelige trinvis hhv. kromatiske bevægelse peger dog på stemmeføringsbetingede samklange snarere end selvstændige funktioner. Linjerne er forsøgt vist med generalbasbecifring og streger, som fremhæver den trinvis/kromatiske bevægelse fra tonikaklangen med kvartsektforudhold i takt 35 til den endelige, rene tonikaklang i takt 37. Det er netop på grund af stemmeføringen, at eis og f optræder samtidigt i takt 36 (#6 og 7 er enharmonisk ækvivalente), og den efterfølgende akkord forklares bedst som værende opstået ud af et stemmekryds (pga. oktavforlægningerne er det naturligvis ikke et reelt stemmekryds; melodien *lamento*-bevægelse resulterer i f-es, eller 7-6 i generalbasbecifringen, mens mellemstemmens kromatiske opadstigen resulterer i eis-fis, eller #6-#7 i generalbasbecifringen).

Sammen med klaverets ottendedelsstrøm af bølgende akkordbrydninger bidrager den lange tonika-udfoldning til den drømmende og *otherworldly* karakter, som pludselig afbrydes med ordene "men Sorgen har ingen Drømme". Ottendedelsstrømmen erstattes af proklamerende akkorder, og melodien afsluttes med endnu et fremhævet es-d-motiv i stedet for d-c-bevægelsen, som fandtes de tilsvarende steder i de foregående strofer (se takt 8 i Eksempel 2 og takt 23 i Eksempel 5).

Et vildt dynamiskifte bevæger os herefter til *forte* og *fortissimo*, imens det proklameres, at sorgen kigger på dig – bemærk denne direkte henvendelse til andenperson – med vågne øjne. Takterne behøver ikke at blive reproduceret her (men se appendiks) idet det er vigtigst at bemærke sig det voldsomme *fortissimo*, det ildevarslende budskab, samt forsimplingen af det harmoniske forløb. Da G-dur-akkorden indtræder i takt 40 er det straks med lille septim, og dens funktion som bidominant til subdominanten er derfor klar fra begyndelsen. Hvis realiteterne er ved at gå op for subjektet, så hopper denne dog stadig væk fra klaverets indledningsmotiv og op på cis i den overraskende forstørrede sekstakkord i strofens omkvæd.

Fjerde strofe: Resignation og forsoning

I fjerde strofe er det, som om alle spidsfindighederne og digressionerne er skåret væk. Første frase er reharmoniseret til en arkaisk og ledetonefri følge af klange, som igen ender i en halvslutning i G-mol, men denne gang uden den forsinkende vekseldominant (se Eksempel 8).

50

Ej smi-let vil ly - se din Dag i Seng, men Taa - ren har go - de Stund - der; thi

8 — 8 — 7 — 6 — 5
 T 6 — 5 — 4 — 3
 4 — 3 — 2 — 1 — 3

S⁶—7 D⁵—3

[S T SS S T]

Plagale forbindelser: Kvartfald Kvartfald Kvartfald

Eksempel 8: Takt 50-53 m. analytisk annotation.

Igen kan de første takter ses som en stemmeføringsbetinget udsmykning af tonikafunktionen, men netop i denne forbindelse, hvor de mange tværstande og dissonanser er skåret væk, er det interessant at notere sig de plagale forbindelser, som findes mellem SS, S og T i t. 50-52. Sammen med *lamento*-motivet, som nu følges af klaveret i decimer (deraf 10-tallene imellem systemerne) indtil dets afslutning, bidrager disse stærkt til det resignerede udtryk i musikken.

Mest iøjne- og iørefaldende i fjerde strofe er utvivlsomt måden, hvorpå der dvæles ved sætningen ”Graad, Skyggen af det, der gik under” (se Eksempel 9), som jeg netop fremhævede som særlig vægtig i den korte analyse af J.P. Jacobsens digt ovenfor. Her afbrydes fraseritmikken,⁸ idet der indskydes en pause efter ”Graad”. Der bremses op, således at hver stavelse får længere og længere nodeværdier, indtil musikken næsten går i stå ved ”under”, mens dynamikken når et lavpunkt. ”Under” bliver her til et tonemaleri så tydeligt, at man næsten ikke behøver at påpege det.

⁸ Om begrebet ”fraseritmik”, som jeg her oversætter fra ”phrase rhythm”, se Rothstein (1989).

54

es-d motiv (forstørret)

thi Smil er Glans kun af det, der er, Graad, Skyg-gen af det, der gik un - der. Der rin-der

Fraserytmikken bremses på "Graad"; tonemaleri ved "under"

fz calando p pp

D^{h9}₄ >3 (D)^S Sn \emptyset D^{b9}₅ D

Eksempel 9: Takt 54-59 m. analytisk annotation.

Har subjektet endelig indset realiteterne? Opbremsningen er i hvert fald bemærkelsesværdig, ligesom det er bemærkelsesværdigt, at det netop er det genkomne es-d-motiv, som udgør yderpunkterne af denne opbremsning.

Nu mangler kun det sidste "omkvæd", men for første gang varierer Griebel sin udsættelse af dette (se Eksempel 10).

= Indledningsmotiv

60

Der rin-der Sorg, rin-der Harm af Ro - ser rø - - de.

poco riten. = Indledningsmotiv

mf cresc. ff a tempo f

T⁵ ————— 6 ————— 5 \emptyset D⁷₅ D⁻⁷ T § T

(es-d motiv) (e)-es-d motiv! (es-d motiv)

Eksempel 10: Takt 60-63 m. analytisk annotation.

Med smertelig, men resolut *fortissimo* indleder subjektet dette omkvæd, men denne gang forekommer den forstørrede sekund mellem b og cis ikke. I stedet synges ordene over klaverets indledningsmotiv. Endelig forholder subjektet sig til dette ukommenterede motiv og ser realiteterne i øjnene. Motivet kan altså tolkes som et sorg-motiv, den klangbund, som lægges for hele sangen, og som subjektet først til sidst forsoner sig med. Skulle man være i tvivl om forbindelsen til indled-

ningen understreges det, idet klaveret spiller med på det – med de karakteristiske accenter – i takt 60.

Sangen afsluttes i et klimaks med et udstrakt g'' som højeste tone, i skærende kontrast til den netop hørte dybe d'. Klimakset harmoniseres af Gm-Eb-Gm, hvilket jeg tolker som en tonika med 5-6-5 vipptone, hvorved es-d motivet indikeres igen. Motivet fremhæves også i takt 62 i klaverets fortissimo bas, og findes i øvrigt i en mellemstemme i det afsluttende plagale appendix. Sammen med subjektets smertefulde forsoning med sorgens grundvilkår er dette genkomne es-d motiv med til at give den synkende, klagende stemning.

Afrunding

I indledningen beskrev jeg tre formål med nærværende artikel, og for at begynde bagfra med det bredeste formål – at nuancere en eventuel opfattelse af kvindelige komponisters sangkompositioner som tilhørende romance- eller visegenrerne – så skulle analysen gerne have understøttet dette. Selvom grænserne mellem genrerne er udflydende, så er der ingen tvivl om, at Griebels sang repræsenterer noget ganske andet end de strofiske, åndelige eller folkeviseprægede sange, der som nævnt i indledningen udgør størstedelen af det analyserede materiale i Lisbeth Ahlgren Jensens *Det kvindelige spillerum* (2007). Med klaveret som fuldgyldig musikalsk aktør, snarere end blot akkompagnement, og med den kunstfærdigt udformede strofiske variation synes Griebel snarere at hente sin inspiration i den tyske *Lied*-genre, hvor sådanne virkemidler er kendetegnende.

Mit andet formål var at give et glimt af det, der kendetegner Tekla Griebel som komponist. Der er ikke plads til at gå i detaljer med andre værker her, men kigger man på resten af Griebels mere end 100 værker store produktion – indbefattende operaer, kantater, skuespilsmusik, værker for orkester og recitation, en ballet, klavermusik og mange flere sange – samt hendes forfattervirksomhed (se især Wandall 1916) og musikteoretiske tanker (Wandall 1936), så er der noget der tyder på, at musik for Tekla Griebel aldrig er absolut, men altid allerede fortællende. Dette gælder selv instrumentale værker som hendes *Tema med Variationer* for klaver, der har undertitlen "En skæbne", og hvor temaet gennemlever et livsforløb fra fødsel over ungdom og alderdom til død. Nærværende analyse giver et lille indblik i *hvordan* Griebel fremmaner det fortællende – og fremtidige analytiske studier vil forhåbentlig bidrage med endnu flere nuancer.

At præsentere en grundig analyse af "Det bødes der for" var mit pri-

mære formål. Her har jeg argumenteret for, at Tekla Griebel har fremhævet et narrativ i J.P. Jacobsens tekst, som står i kontrast til mere statiske tolkninger som f.eks. Carl Nielsens. Utallige harmoniske, tonale og motiviske forhold understreger dette narrativ. Subjektet forholder sig ikke til klaveret, forsøger at modulere til durtonearter, men må efterhånden se realiteterne i øjnene, hvilket understreges da subjektet til sidst endelig forholder sig til det fortrængte indledningsmotiv. Det lille es-d motiv er flere steder markeret, men dets dybere betydning er mere uklar. Som nævnt bidrager det til den klagende stemning, og faktisk underbygges dette i Tekla Griebels egen uudgivne harmonilære, *Tonernes Mikrokosmos* (som godt nok først blev forfattet i 1930'erne).⁹ Her skriver hun, at den melodiske bevægelse fra (b)6 til 5 symboliserer "Angst, Forpinthed, Kulde, Mørke" (Wandall 1936, 21).

Med sit musikalske narrativ understreger Griebel pointen, at det kun er tåren, der har gode stunder. Det er i gråden, som på paradoksal vis både er et produkt af sorg og samtidig er en lettelse for sorgen, at man kan finde trøst, og man må affinde sig med, at den er et grundvilkår – der bødes for ethvert forsøg på at fornægte dette.

I en anmeldelse af en koncertaften med den venezuelanske klavervirtuos Teresa Carreño og den svenske sopran Ellen Gulbranson blev Griebels "Det bødes der for" særligt fremhævet, idet "den gjorde Lykke og blev givet da capo", mens det dog også blev bemærket, at den var "lidt vel bredt deklamerende i Forhold til Æmne og musikalsk Indhold".¹⁰ At Griebel har været meget tydelig i sin behandling af musik og tekst kan der ikke herske tvivl om, men sangen skildrer også en mere subtil bevægelse af et subjekt fra fornægtelse til forsoning. Denne bevægelse flugter med den i digtanalysen fremhævede bevægelse fra det generelle til det vedkommende. Tilsammen giver bevægelserne indtryk af et subjekt, som gradvist indser og affinder sig med realiteterne.

Jeg har allerede argumenteret for min tolkning, men vil slutteligt opsummere den med en schenkeranalyse af de fire strofers mellemgrund (se Eksempel 11). Dette er ikke stedet at indføre grundigt i schenkeranalyse, og formålet er ikke her at fremhæve en underliggende *Ursatz* i Griebels musik, men mellemgrundsanalyserne er brugbare til at vise en slags kort "synopsis" for hver strofe. Sammenlignes de med hinanden, ser man tydeligt den gradvise forsimpning af det harmoniske forløb – en forsimpning, som symboliserer subjektets gradvise forsoning med realiteterne.

9 Der findes et eksemplar fra 1936 på Musikmuseet og et andet eksemplar fra 1939 på Det Kgl. Bibliotek. De er en anelse forskellige og er begge håndskrevne af Griebel selv.

10 *Nationaltidende*, 2. november 1893 (usign.).

SANG 1-2/2021

Takt: 5 7 8 9 10 11 12 13 15 16

5 3 2 1

(B♭: 3 2)?

Modulation til B♭-dur? Nej! G-dur? Nej! Endelig kadence i G-mol? Nej! Endelig kadence i G-mol!

T (B♭: S D₄⁶ D₄⁵ D₄³ T_v (D)[♭] Sn ØD₅⁹ D₄⁶ ØD₅⁹ "D₄⁶" DD D T

T (D)[♭] PD D T

20 21 22 23 24 25 26 27 28 31

5 4 3 2 1

(B♭: 3 2)?

Modulation til B♭-dur? Nej! F♯ = E♯ (Ingen G-dur)

T (B♭: S D₄⁶ (DD) D₄⁵ D₄³ T_v Sn ØD₅⁹ D₄⁶ T

T PD D T

35 37 38 39 40 41 42 43 46

5 4 3 2 1

(Ingen indikation af B♭-dur) Halvslutning i T forbales kort (Ingen indikation af G-dur, da lille septim er præsent fra starten)

T S⁶ D₄⁷ D₄⁵ D₄³ (D)[♭] Sn ØD₅⁹ D₄⁶ T

T (D)[♭] PD D T

50 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63

5 6 5 // 3 2 1

Ingen modulationer eller indikationer af andre tonearter. Den vante struktur falder fra binanden, og halvslutningen antydes kun. 5-6-5 (d-es-d) fremhæves frem for 5-4-3-2. Efter afbrydelsen begyndes på ny fra 3

T S D (D)[♭] Sn ØD₅⁹ D₄⁶ T DD₅⁹ D T

T (D)[♭] PD D T

Eksempel 11: Sammenlignende overblik over de fire strofer.

Bibliografi

- Brincker, Jens, uden dato. "Tekla Griebel Wandall". *Komponistbasen*. Set 15. december 2020. <https://komponistbasen.dk/node/1512#1>.
- Caplin, William. 2014. "Topics and Formal Functions: The Case of the Lament". I *The Oxford Handbook of Topic Theory*, redigeret af Danita Mirka, 415-452. New York: Oxford University Press.
- Cutler, Timothy. 2009. "On Voice Exchanges". *Journal of Music Theory* 53 (2): 191-226.
- Dahlerup, Elisabeth. 2003. "Tekla Griebel Wandall (1866-1940)". *Dansk Kvindelig biografisk Leksikon*. Set 15. december 2020. <https://www.kvinfo.dk/side/597/bio/957/origin/170/Cow/>.
- Grabner, Hermann. (1944) 1974. *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, 7. udg. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2015. "Hvem er altereret? Historisk motiveret argument for en kopernikansk vending i funktionsteorien". *Danish Musicology Online* 7: 5-46.
- Jacobsen, Jens Peter. 1875. "Det bødes der for". I *Flyvende Blade*, redigeret af Vilhelm Møller, 10. april 1875.
- Jensen, Lisbeth Ahlgren. 2007. *Det kvindelige spillerum: Fem kvindelige komponister i Danmark i 1800-tallet*. København: Forlaget Multivers.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2020. "Analytical Practices in Western Music Theory: A Comparison and Mediation of Schenkerian and Post-Riemannian Traditions". Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.
- Louis, Rudolf og Ludwig Thuille. (1907) 1927. *Harmonielehre*. 9. udg. Stuttgart: C. Grüniger.
- Maler, Wilhelm. 1975 [1931]. *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*. 8. udg. Leipzig: F. E. C. Leuckart.
- Mosley, David L. 1995. "Peirce's 'Ground' and 19th-Century Lieder". I *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, redigeret af Eero Tarasti, 413-421. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- Schmitz, Eugen. 1911. *Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik*. München: Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung.
- Schreyer, Johannes. (1903) 1911. *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition: Neue, vollständig umgearbeitete Ausgabe der 'Harmonielehre'*. Leipzig: Carl Merseburger.
- Suurpää, Lauri. 2014. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wandall, Thekla Griebel. 1915. *Rigmor Vording*. København: Laurits Eibys Forlag A/S.
- Wandall, Tekla Griebel. 1936. *Tonernes Mikrokosmos*. Udgivet manuskript, Musikmuseet, MMCCS arkiv 168.

Det bødes der for

Tekst: J. P. Jacobsen

Musik: Tekla Griebel
Nodeedition: Thomas Jul Kirkegaard-Larsen

Sostenuto. mf

Det

5
 bø - des der for i lan - ge Aar, som kun var en stak - ket Glæ - de; det

9
 smi - ler man frem i en flyg - tig Stund, man bort kan i Aar_ ej græ - de. Der rin - der

13
 Sorg, rin - der Harm af Ro - ser rø - - - de.

mf *f* *mp* *p* *cresc.*

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a *Sostenuto* marking and a *mf* dynamic. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'bø - des der for i lan - ge Aar, som kun var en stak - ket Glæ - de; det'. The piano accompaniment features a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic and then a *p* dynamic. The third system starts at measure 9 and includes the lyrics 'smi - ler man frem i en flyg - tig Stund, man bort kan i Aar_ ej græ - de. Der rin - der'. The piano accompaniment includes dynamics of *mf*, *dim.*, *mp*, and *p*, with a *cresc.* marking. The fourth system starts at measure 13 and includes the lyrics 'Sorg, rin - der Harm af Ro - ser rø - - - de.'. The piano accompaniment includes dynamics of *mf*, *f*, and *mp*.

FORNÆGTELSE OG FORSONING I TEKLA GRIEBELS "DET BØDES DER FOR"

2

17

mf

Der a - ges paa Lyk - kens gyld - ne Hjul saa

cresc.

mf

22

fast at En in - tet san - ser; men Sor - gens træl-som-me tun - ge Læs, det

f

Red * Red * Red

26

ven - ter os dog naar vi stand - ser. Der rin - der Sorg, rin - der Harm af

cresc.

29

Ro - ser rø - - - de.

dim.

pp

*) Forslagsnoden skal formentlig læses i F-nøgle som f, ikke som d; jeg reproducerer her noden, som den er trykt.

33

p

Der le - ves i Lyst som

36

halvt i Drøm, men Sor - gen har in - gen Drøm - me: med vaag - ne Øj - ne den paa dig ser,

f

41

Øj - ne som su - ge - nde Strøm - me. Der rin - der Sorg, rin - der Harm af Ro - - ser

ff

45

rø - - - de.

FORNÆGTELSE OG FORSONING I TEKLA GRIEBELS "DET BØDES DER FOR"

49

Ej Smi - let vil ly - se din Dag i Seng, men Taa - ren har go - de

53

Stun - der; thi Smil er Glans kun af det, der er, Graad, Skyg-gen af det, der gik

58

un - - - der. Der rin-der Sorg, rin-der Harm af

61

Ro - - - ser rø - - - de.

*) I det trykte forlæg mangler et opløsningstegn for c i sidste fjerdedel, takt 49, som her er tilføjet.

**) I det trykte forlæg er halvnoden i takt 62 angivet som en fjerdedelsnode; det er her tilpasset taktart og de øvrige strofer.

Abstract

Denial and reconciliation in Tekla Griebel's "Det bødes der for"

This article is a close analysis of Tekla Griebel's song "Det bødes der for". The analysis serves three purposes: First, I intend to highlight motivic, tonal, harmonic and other structural remedies with which Griebel underlines a subtle development in J.P. Jacobsen's poem; she does this by setting the voice as a subject that constantly denies the sorrowful realities – represented by the piano – before the subject finally resigns in painful reconciliation. Second, as the first-ever analytical study of a work by Tekla Griebel, the article serves to give a glimpse of this forgotten Danish composer for whom the narrative aspects of music were at the center throughout her career. Third, the article adds a new perspective to previous studies of historical Danish women's songs (Jensen 2007) by offering a close reading of a work clearly adhering to the German Lied tradition rather than the strophic, sacred songs or folksong-inspired romances that dominate current scholarship on historical Danish women composers.

Keywords: Women Composers, Danish Women Composers, Lieder, Tekla Griebel Wandall, Griebel, Work-Concept, Structural Analysis, Narrative Analysis, Schenkerian Analysis, Harmonic Analysis