

Ingunn Olsen

Modest Mussorgskijs sangsyklus *På Barnerommet*.

- Studier av utvalgte innspillinger.

Masteroppgave i utøvende musikk
Griegakademiet, Bergen, Mai 2009.

Takk til.....

- Min sanglærer ved Griegakademiet, Hilde Haraldsen Sveen, for at du introduserte meg for barnets verden i den voksnes musikk, og for innsikt i, og veiledning av min innstudering av det musikalske og sceniske i, *På Barnerommet*.

- Min pianist ved Griegakademiet, Turid Bakke Braut, for et godt samarbeid av innstudering og fremførelse av *På Barnerommet*.

- Øyvind A. Høgetveit og Svein O. Olsen for gjennomlesing og hjelp med oppgaven.

- Andreas Tuft Olsen for strålende audiohjelp av musikkklipp til cd.

Øystein Vik, for krisehjelp timene før innlevering av oppgaven.

- Professor Einar Røttingen for tålmodig og engasjerende veiledning av oppgaven.

Innholdsfortegnelse.

Innledning.

- Min bakgrunn (side 4)

- Liste over kilder (side 4)
Utøvere
- Problemstilling (side 7)

1.1. Bakgrunn og historikk

- Mussorgskij (side 9)
- Den nasjonale oppblomstringen (side 10)

1.2. På Barnerommet

- Opphavet til syklusen. (side 11)
- Litt om personene i *På Barnerommet*. (side 13)

2.1. De forskjellige tolkningene av Njanja i sang to, *I skammekroken*, og fem, *Aftenbønn*.

- Hvem er Njanja? (side 13)
- Hvordan kan Njanja tolkes? (side 14)
- Hvordan blir Njanja tolket i de forskjellige innspillingene? (side 15)
- Sammendrag. (side 17)
- Forskjellen mellom barn og voksen. (side 18)

2.2. Hvem entrer i sang nummer seks?

- Presentasjon av den tredje personen i syklusen. (side 18)
- Utøvernes tolkninger av tredje personen i sang seks, *Rytteren*. (side 21)
- Resultatet. (side 24)

2.3. Forskjellen i noteutgaver og hva det gjør med innspillingen i sang nummer seks, *Rytteren*.

- Noteutgivelser. (side 25)
- Forskjellen i noteutgivelsen til MS og Peters i de første 25 taktene i sang nummer seks, *Rytteren*. (side 26)
- Analysen av de første 25 taktene i sang nummer seks, *Rytteren*. (side 28)
- Oppsummering. (side 35)

2.4. Samspillet mellom piano og vokal med hovedvekt på sang nummer en, *Eventyret*.

- Interpretasjon av syklusen. (side 36)
- Analyse av samspillet i utvalgte innspillinger i sang en, *Eventyret*. (side 37)

3. Konklusjon.

- Sammendrag av oppgaven. (side 44)
- Mine personlige oppdagelser. (side 45)

Vedlegg

- Litteratur (side 47)
- Engelsk sammendrag av oppgaven. English summary. (side 49, page 49)
- Liste over innspillingene. (side 50)
- Oversettelse av tekstene. (side 51)
- Liste over spor på cd. (Side 54)
- Notene til hele syklusen. (side 55)

Innledning.

Min bakgrunn.

Jeg ble presentert for sangsyklusen *På Barnerommet* for to år siden da jeg startet mitt masterstudium ved Griegakademiet i Bergen. Som sanger er scenisk virksomhet svært viktig og da jeg gjorde meg kjent med *På Barnerommet* opplevde jeg umiddelbart at denne syklusen gjør seg utmerket i et scenisk arbeid. Teksten er så spontan og klaverstemmen er likeverdig solistisk som vokalstemmen og det gjør at den tekstlige sammenhengen gjennom hele syklusen gjør seg tydelig i en konsertsammenheng og at syklusen er svært publikumsvennlig. Jeg har ved flere anledninger fremført syklusen og har arbeidet tett sammen med min pianist for å tolke den, og jeg oppdager stadig nye og interessante elementer i musikken. Jeg ble interessert i å høre andre utøveres tolkning av syklusen og ville forsøke å finne ut hvordan de velger å tolke rollefigurene man finner i den, hvordan de vektlegger samspillet mellom klaver og vokal og hva de fremhever av den musikalske og tekstlige sammenhengen. Dette er utgangspunktene for min masteroppgave. Før jeg går inn på problemstillingen i oppgaven vil jeg presentere hvilke kilder jeg har brukt i mitt studie av innspillingene. Liste over innspillingene finner man i vedlegget.

Utøverne

Nina Dorliac - russisk sopran som startet sin karriere i 1935. Hun gjorde mange konserter i Russland med hovedvekt på kammermusikk. I 1947 ble hun professor ved konservatoriet i Moskva. Hun møtte Sviatoslav Richter under et musikalsk samarbeid og de ble sammen i både et privat og musikalsk partnerskap resten av livet¹.

Sviatoslav Richter - russisk pianist. Han var sannsynligvis den mest etterspurte solisten i Russland i sin levetid. Han var mer eller mindre selvlært og gav konserter før han begynte å studere piano på konservatoriet i Moskva hvor hans lærer uttalte at Richter var genieleven han hadde ventet på hele sitt liv. Richter gav en rekke konserter på flere kontinenter og hadde en forkjærlighet for opera, vokal- og kammermusikk. I 1947 møtte han Nina Dorliac og hun ble hans livspartner helt til hans død².

Jan DeGaetani - amerikansk mezzo-sopran. Gjennom hele sin karriere arbeidet hun nesten ikke med opera, men konsentrerte seg først og fremst om sanger for vokal og piano/orkester,

¹ <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Dorliac-Nina.htm>

² <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Richter-Sviatoslav.htm>

med hovedvekt på samtidsmusikk. Det er hennes arbeid med moderne musikk hun er mest kjent for. Hun fikk anledning til å synge med flere av de største orkestrene i USA og Europa³.

Gilbert Kalish - pianist fra USA. Han har utgitt over 100 soloalbum, men er samtidig anerkjent for å jobbe med kammermusikkensembler og for sitt arbeid som akkompagnatør for flere sangere, spesielt i musikalsk partnerskap med Jan DeGaetani. Han er kjent for sin interesse for samtidsmusikk og har vunnet flere priser for sitt arbeid med moderne musikk⁴.

Joan Rodgers - engelsk sopran. Hun har tidligere studert russisk ved universitetet i Liverpool og har senere vakt stor internasjonal begeistring for sine tolkninger av russiske sanger, deriblant "Detskaya" av Mussorgskij. Hennes repetoir spenner vidt, og i tillegg til lieder og romanser er hun en ettertraktet operasanger verden over. Hennes sangerdebut var som *Pamina* i "Tryllefløyten" av Mozart⁵.

Roger Vignoles - fra England er en ettertraktet akkompagnatør for mange sangere. En av grunnene til det er at han er kjent for sin evne til å få sangere til å føle seg komfortable og yte sitt beste når han holder masterklasser og akkompagnerer dem. En annen grunn er nok hans interesse for et allsidig repetoir og han spiller både cabaretsanger og lieder av både tradisjonelle og moderne komponister. Han har jobbet sammen med flere internasjonalt kjente sangere som Sarah Walker, Thomas Allan og Kiri Te Kanawa⁶.

Teresa Berganza - mezzo-sopran fra Spania. I tillegg til å være en allsidig sangerinne, som har gjort operaroller både for sopran og for mezzo-sopran på store scener i Europa og USA, er hun en habil pianist og organist. Hun har også studert direksjon og komposisjon. Hun har spesialisert seg i spanske sanger og har møtt stor begeistring for sine tolkninger av disse⁷.

Ricardo Requejo⁸ - pianist.

Anatoli Safiulin er en av Russlands mest berømte og anerkjente sangere. Hans repetoir er stort og han har arbeidet mye med opera og er kjent for sitt arbeid med samtidsmusikk, hvor han har uttalt: "Jo hardere arbeidet er, desto mer interessant er det å se resultatet". Hans

³ <http://www.answers.com/topic/jan-de-gaetani>

⁴ <http://www.answers.com/topic/gilbert-kalish-classical-musician>

⁵ <http://www.answers.com/topic/joan-rodgers-classical-musician>

⁶ <http://www.answers.com/topic/roger-vignoles-classical-musician>

⁷ <http://www.answers.com/topic/teresa-berganza-classical-musician>

⁸ Det har dessverre vært umulig å finne biografisk informasjon om Requejo.

musikalske hovedvekt hviler allikevel på det russiske repetoiret. Han har sunget på alle store scener i Russland og er også en ettertraktet solist på store scener i hele Europa. Sammen med Nikolai Demidenko har han ved flere anledninger fremført Musorgskijs samlede sangsykluser, deriblant ”På Barnerommet”⁹.

Nikolai Demidenko er en prisvinnende pianist fra Russland som i 1995 ble britisk statsborger. I tillegg til at han har arbeidet mye med tysk og russisk repetoir er han spesielt kjent for sitt arbeid med mindre ”spilte” komponister som C.M. von Weber og M. Clementi samt mindre spilt repetoir av berømte komponister som W. A. Mozart, F. Schubert og R. Schumann¹⁰.

Sergei Leiferkus - russisk bass. Han var en av de første sovjetiske artistene på 80-tallet som etablerte seg som en viktig sanger både i vesten og i sitt eget land. Han har sunget de fleste store operarollene for bass på mange store scener i USA og Europa, og er en svært ettertraktet sanger og foredragsholder på begge kontinent. Han har også gjort stor suksess med sine innspillinger av Mussorgskijs komplette verk for sang og har høstet både Grammy-nominasjon og flere priser for innspillingene han gjorde sammen med Semion Skigin¹¹.

Semion Skigin - russisk pianist som siden 1990 har vært professor i lied akkompagnement ved Hanns Eisler Musikhochschule i Berlin. Han har vunnet flere internasjonale priser for sitt arbeid og har en spilt inn mange plater med forskjellige sangere. Spesielt kjent er han for sitt samarbeid med Sergei Leiferkus og sammen har de gjort en rekke konserter og innspillinger av russiske sanger og romanser¹².

Boris Christoff - bass fra Bulgaria med en stor karriere. Han sang mange store operaroller over store scener i Europa og var spesielt kjent for sin sceniske formidlingsevne. Han var i stor grad en skuespiller, og mange mente at han brakte operarollene til et dypere dramatisk nivå. Han jobbet også mye med russisk musikk, både med sanger for klaver og bass og med opera¹³.

⁹ <http://wath.awardspace.com/GSafiuli.htm>

<http://www.concertartist.info/I/SAF001.html>

¹⁰ <http://www.answers.com/Nikolai%20Demidenko%20>

¹¹ <http://www.answers.com/topic/sergei-leiferkus>

¹² <http://www.conservatory.ru/node/594>

<http://jazzplus.gmn.com/artists/artist.asp?id=2263&bio=true>

¹³ <http://www.answers.com/topic/boris-christoff-classical-musician>

Alexandre Labinsky¹⁴ - pianist

Problemstilling.

I denne oppgaven vil jeg foreta en studie av utvalgte innspillinger av Mussorgskijs sangsyklus *På Barnerommet*. Jeg vil starte oppgaven med å gi en kort presentasjon av komponisten og hans samtid før jeg gir en innførende presentasjon av syklusen.

Jeg har valgt å dele denne oppgaven inn i fire hoveddeler. Der vil jeg peke på forskjeller og likheter i syv forskjellige innspillinger. I oppgaven vil jeg beskrive det jeg hører i innspillingene. Jeg prøver å se det fra ulike vinkler, men vil samtidig komme med kunstneriske meninger.

Den første delen har fått tittel ”De forskjellige tolkningene av Njanja”. Her ser jeg på hvordan utøverne tolker Njanja i fire forskjellige innspillinger og fokuserer mest på hvordan man kan høre forskjell i uttrykket utøverne bruker når de tolker Njanja, sammenlignet med uttrykket de bruker når de tolker Mischa.

I den andre delen spør jeg ”Hvem entrer scenen i sang nummer seks?”. Her legger jeg frem min egen tolkning av at det presenteres en tredje person i syklusen, og begrunner det med å vise til musikalske harmoniske og dynamiske avvik fra resten av syklusen. Deretter ser jeg på fire ulike innspillinger og prøver å finne ut om min tolkning sammenfaller med utøvernes tolkninger i innspillingene. Det gjør jeg ved å lete etter, og peke på, forskjeller i det musikalske uttrykket som utøverne formidler gjennom klang, tempo og dynamikk.

Den tredje delen fortsetter med sang nummer seks, *Rytteren*, og i denne delen bruker jeg bare de første 25 taktene av sangen. Her leter jeg etter den hørbare forskjellen mellom innspillinger som bruker to forskjellige noteutgivelser med store variasjoner. Jeg tar utgangspunkt i fire forskjellige innspillinger, hvor to benytter den ene utgivelsen og de andre to benytter en annen utgivelse. Først setter jeg to som benytter samme noteutgivelse mot hverandre og ser hvilke forskjeller som finnes der ved å ta utgangspunkt i noen få takter. Deretter ser jeg etter forskjellen mellom de to gruppene og foretar en kunstnerisk vurdering av hva jeg mener fungerer best i sammenhengen mellom tekst, musikk og tolkning av rollefiguren Mischa.

¹⁴ Det har dessverre vært umulig å finne biografisk informasjon om Labinsky.

I den siste delen peker jeg på samspillet mellom pianisten og sangeren. Jeg tar utgangspunkt i sang nummer en, *Eventyret*, og viser hvordan Mussorgskij lar musikken i klaverstemmen underbygge det tekstlige innholdet i sangen. Deretter ser jeg på om de forskjellige innspillingene klarer å få frem dette. I denne delen bruker jeg tre av innspillingene.

Jeg vil presisere at det som kommer frem i denne oppgaven er mine egne meninger og påstander. Jeg hevder ikke at noen av påstandene i oppgaven er faktisk ”riktige”, og vil gjøre leseren oppmerksom på at der det vises til en faktisk opplysning vil det alltid være henvisninger til kilde i fotnote. Vedlagt ligger en cd med lydspor slik at leseren kan lytte til de forskjellige musikk eksempene jeg tar for meg i oppgaven underveis når de leser. De aktuelle stedene jeg ønsker at leseren skal lytte til cden skriver jeg en fotnote med informasjon om hvilket spor som skal lyttes til og hva sporet inneholder. I vedlegget finnes en fullstendig oversikt over lydsporene på cden. I vedlegget finner man også notene til alle sangene i sin helhet, hvis leseren skulle ha interesse av å se dem samlet og ikke bare med de korte eksempene som er presentert i oppgaven. Det er altså Peters utgave, i tysk oversettelse, man finner der.

1.1. Bakgrunn og historikk.

Mussorgskij

Modest Petrovich Mussorgskij levde fra 1839 til 1881. Han var en av de største komponistene fra Russland under nasjonalromantikken og var en av fem berømte komponister som inngikk i gruppen ”De Fem”¹⁵, navngitt av musikkritikeren Stasov. Mussorgskij var en fornyer innen russisk musikk og som komponist under nasjonalromantikken ønsket han at den russiske musikken skulle få sin egen identitet som et slags opprør mot det etablerte vestlige musikkuttrykket. Mange av hans hovedverk er inspirert av russisk historie og nasjonalistiske temaer, blant annet operaen Boris Godunov som forteller om livet til den russiske tsaren. Mussorgskij var fri og ubundet av sin egen tid og brøt mange av de reglene som i hans samtid ble oppfattet som hellige i sin trang til realisme og karakter i musikken. Han var revolusjonær og kunne derfor ikke bli forstått før lenge etter sin tid. Mussorskijs biograf, M. D.

¹⁵ Gruppen ”De Fem” bestod, i tillegg til Mussorgskij, av Cui, Borodin, Balakirev og Rimskij- Korsakov. (Svensson og Noreen, 1946.)

Calvocoressi sa om Mussorgskij at han i sin musikalske stil var den mest ubetingede og helt igjennom nasjonale av alle russere¹⁶. I Mussorgskijs musikk spiller kirketoneartene i russisk folkemusikk og dens melodiske, rytmiske og harmoniske egenart en stor rolle. Han benyttet seg av usedvanlige akkord- og modulasjonsrekker i sin musikk og unngikk ”vanlige” overganger som hadde til hensikt å runde av musikken for å gjøre den mer smaklig¹⁷. Hans bruk av modale akkordprogresjoner og parallellføring av akkorder virker fornyende og stiller musikken hans i en fremtreden plass i musikkhistorien¹⁸.

Mussorgskij skrev ikke så mange verker og hadde en relativt liten produksjon. I tillegg til operaer og verk for orkester skrev han også flere klaverstykker og et femtital enkeltsanger¹⁹. Store deler av hans produksjon var verk operaer og sanger for sang og klaver. På neste side følger en oversikt over hans mest kjente verker.

Mussorgskijs mest kjente verker:

Opera:

- Bryllupet (1868)
- Boris Godunov (1874)
- Khovantsjina(1885)
- Markedet i Sorotsjinsk(1887)

Orkester:

- Symfonisk dikt.
- * En natt på Bloksberg (1867)
- Marcia alla turca (1879)
- Schertzo (1858)

Klaver:

- Bilder fra en utstilling (1874)

Vokalverk:

- På Barnerommet, syklus (1868-72)
- Dødens sanger og danser, syklus (1875-77)
- Uten sol, syklus (1874-75)

¹⁶ Sandved, 1951.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Nesheim, 1985.

¹⁹ Verklste i Sandved, 1951.

Den nasjonale oppblomstringen i Russland.

På 1800-tallet foregikk det en nasjonal oppblomstring i Europa som stod i kontrast til den tysk-østerrikske tradisjonen. Frem til 1800-tallet hadde den vest-europeiske kunsten vært gjeldende og russiske komponister hadde først og fremst skrevet ”italienske operaer”. Etterhvert vokste det frem en sterk nasjonalistisk følelse, hvor den tradisjonelle, russiske kulturen ikke ble sett på som mindre verdifull enn den tysk-østerrikske ”høykulturen”, som til da hadde vært gjeldende og med Mikhail Glinka fikk Russland sin første store, nasjonale komponist som tok opp russiske elementer og skapte den russiske opera i den fedrelandsorienterte operaen ”Et liv for Tsaren” (1836). Kunstnere ble nå opptatt av å skildre det som var typisk for fedrelandet av historie, folkeliv og natur, og musikken ble i sterkere grad enn før påvirket av folkemusikalske elementer. Folkemusikken i seg selv var ikke nok, men den var en viktig inspirasjonskilde for moderne komponister som skrev større verk i nasjonal ånd og komponister begynte å bearbeide russisk folkemusikk harmonisk, for å få frem den nasjonale følelsen. Karakteristisk for russisk folkemusikk er en skiftende rytme og taktarter på 5, 7 og 11²⁰.

1.2 På Barnerommet.

Opphavet til syklusen.

Mussorgskij mente at den enkleste veien til det nasjonale tonefallet i det russiske realistiske uttrykket var å gå gjennom barnets språk. Det var fordi dette er så spontant og så sammensatt både rytmisk og dynamisk. Mussorgskij hadde ingen barn selv, men han var veldig glad i barn og flink med dem. Han utfoldet seg ofte i lek med andres barn, blant annet med barna til hans venn Vladimir Stasov, som var en kjent russisk musikkritiker på Mussorgskijs tid²¹. En kveld Mussorgskij var på besøk hos Stasov satt han og hørte på mens barnepiken i huset skulle legge et av barna. Barnet ba barnepiken å fortelle et kveldseventyr. Med iver og engasjement begynte barnet å velge det eventyret det ville høre, ”det om ulven...som spiser alle barna...og som drar dem inn i skogen...og...nei du, forresten, fortell heller det andre eventyret...om kongen og dronningen...og slottet...og så nyser hun...og..og” til slutt hadde

²⁰ Ibid. Nesheim, 1985. Svensson og Noreen, 1946.

²¹ Studia Musicologica Norvegica (SMN):432.

barnet i sin stotrende iver fortalt eventyret selv i et forsøk på å forklare barnepiken hvilket eventyr det ønsket å høre. Mussorgskij skrev ned barnets ord slik han husket dem, med barnets stamming, spontant og intenst. Slik oppstod den første sangen, *Eventyret*, i syklusen *På barnerommet*. Mussorgskij skrev teksten til alle sangene selv, men var som tidligere nevnt inspirert av barn han tilbrakte tid sammen med.

På barnerommet ble skrevet i tidsrommet 1868-1872. Mussorgskij var en av de første komponistene som eksperimenterte ved å lage sanger ut fra et ”snakkemønster”. Han ønsket å tonesette talemålet og dermed fremheve de spontane og overraskende elementene språket eier. I *På Barnerommet* kommer hans prosjekt om å sette musikk til språket tydeligst frem i den første sangen, *Eventyret*, hvor ordbruken helt og holdent er barnets. Her løper blant annet ordene over i hverandre og to kveldseventyr går over i hverandre uten større mening. Mussorgskij prøvde å seg på denne teknikken, å sette musikk til talemålet, allerede i 1866 i sangene med engelsk tittel *Darling Savishna*, *You drunken slot* og *The Seminarist*, men det var ikke før arbeidet med *På Barnerommet* at han oppnådde målet sitt; å uttrykke et barns tanker, fantasier og språk gjennom musikken²².

Originaltittelen til syklusen er *Detskaya*, og jeg har oversatt tittelen og alle tekstene på sangene til norsk med utgangspunkt i den tyske oversettelsen i Peters utgave. Tittelen har jeg kalt *På barnerommet*, og alle oversettelsene til tekstene ligger som vedlegg til oppgaven²³. I musikkleksikonet New Grove står det om utgivelsen av førsteutgaven av Mussorgskijs samlede verker:

Detskaya [The Nursery] Musorgsky, (1872): 1 S nyaney [With Nurse], 1868; 2 V uglu [In the Corner], 1870; 3 Zhuk [The Beetle], 1870; 4 S kukloy [With the Doll], 1870; 5 Na son gryadushchiy [Going to Sleep], 1870; 6 Kot Matros [The Cat Sailor], 1872; 7 Poyekhhal na palochke [On the Hobbyhorse], 1872 [6 and 7 first pubd separately as Na dache [At the Dacha], ed. N. Rimsky-Korsakov (1882)]²⁴.

²² <http://www.answers.com/topic/the-nursery-detskaya-7-song-cycle-for-voice-piano-edited-by-rimsky-korsakov>

²³ Se vedlegg, tekstoversettelse.

²⁴ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19468?q=mussorgsky&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Årstallene henviser til når de forskjellige sangene ble utgitt for første gang. Den informerer også om at den sangen som Peters utgave setter som nummer seks i rekkefølgen egentlig er utgitt som sang nummer syv. Jeg velger å gå ut fra Peters utgave i denne oppgaven, fordi de fleste av innspillingene jeg forholder meg til i denne gjør det samme, og setter rekkefølgen på sangene slik:

1. Eventyret (Mit der Njanja)
2. I skammekroken (Im winkel)
3. Billen (Der Käfer)
4. Dukken (Mit der Puppe)
5. Aftenbønn (Abendgebet)
6. Rytteren (Steckenpferdreiter)
7. Katteprinsen (Kater Prinz)

New Groves forteller også at sang nummer seks og syv ble publisert alene med en annen tittel (*Na dache*, som oversettes *På Landstedet*) før de ble publisert sammen med de andre fem sangene og ble en helhetlig syklus.

Litt om personene i *På Barnerommet*.

Hovedpersonen i *Kinderstuben lieder* er den lille gutten Mischenka (Mischa), formodentlig en versjon av navnet Mikael. Mischa har flere personer som spiller en rolle i hans liv. I sang nummer fem, *Aftenbønn*, ser man at han ber kveldsbønn for og nevner mange personer som har betydning i livet hans. Den mest synlige voksenfiguren i syklusen er Njanjuschka (Njanja), som er Mischas barnepike. I Russland heter barnepike Njanjuschka som tilsvarer det engelske *Nanny*. I syklusen er Njanja den som står for oppdragelsen i hjemmet og som er den viktigste voksenautoriteten i Mischas liv. I *På Barnerommet* møter vi henne i sang nummer to, *I Skammekroken* og i sang nummer fem, *Aftenbønn*, i tillegg til at Mischa tiltaler henne både i sang nummer en, *Eventyret* og i sang nummer tre, *Billen*.

2.1. De forskjellige tolkningene av Njanja i sang to, *I skammekroken*, og fem, *Aftenbønn*.

Innspillinger som blir brukt:

Christoff og Labinsky
Rodgers og Vignoles
DeGaetani og Kalish
Safulin og Demidenko

Hvem er Njanja?

Njanja er den viktigste og mest fremtredende voksenfiguren i syklusen. Hun er Mischas barnepike og den personen som hovedsaklig står for oppdragelsen av Mischa. Hvis man tolker Mischa som rollefigur kommer det tydelig frem at han lærer mye av Njanja, og at han respekterer henne. Det er mange tekstlige sitater hos Mischa som er hentet fra eventyr og historier Njanja har fortalt ham. Dette ser vi et tydelig eksempel på i sang nummer fire, *Dukken*, der Mischa leker med dukken sin og forteller at ”hvis ikke dukken vil sove kommer ulven og drar ham inn i skogen”²⁵ og i sang nummer en, *Eventyret*, der han forteller om ”ulven som spiser barna” og sier at ”...det var fordi de ikke gjorde som mammaen og pappaen og barnepiken deres sa...”²⁶. Begge disse sitatene er eksempler på historier Njanja har fortalt Mischa som ledd i oppdragelsen. Hun bruker en skremmeteknikk, slik at Mischa ikke skal gå ut i skogen alene. Hun forteller at i skogen bor det en ulv som spiser alle barn, og for å få ham til å sove om kvelden forteller hun at ulven kommer og tar alle barn som ikke ligger i sengen. I sang nummer seks, *Rytteren*, ser man at Mischa henvender seg til broren sin Wasja og ber ham være med og leke, og sier: ”Du må komme tidsnok!”²⁷. Dette henspiller også på Njanjas skremmeteknikk. Hun har sagt at Mischa gjerne må gå ut og leke, så lenge han kommer hjem til avtalt tid. Disse eksemplene viser at Mischa har stor respekt for og tiltro til Njanja.

Hvordan kan Njanja tolkes?

Slik jeg ser det kan man som utøver velge å tolke Njanja på to forskjellige måter. Enten har hun en egen rolle som fremgår ved et tydelig skifte i vokal- og klaverkarakter, eller så tolkes Njanja av Mischa selv. Da vil karakterforandringen, spesielt i vokalen, være mer overdreven og karikerende. Det fremstår tydelig av disse innspillingene at alle ser på Njanja som en egen rolle i syklusen, fordi alle forandrer stemmen til en mer voksen og autoritær karakter, i motsetning til karikerende og tilgjort, når de synger Njanjas rolle. Njanja er med i to av sangene i syklusen. Hun forekommer først i sang nummer to, *I Skammekroken*, hvor hun er opprørt og sint fordi Mischa har ødelagt strikketøyet hennes²⁸. Neste gang hun dukker opp er i

²⁵ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang fire, *Dukken*.

²⁶ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang en, *Eventyret*.

²⁷ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang seks, *Rytteren*.

²⁸ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang to, *I Skammekroken*.

sang nummer fem, *Aftenbønn*, hvor Mischa holder på å be aftenbønnen sin. Dette er en innøvd bønn og mot slutten glemmer Mischa hvordan den går og må spørre Njanja om hjelp. Hun blir oppgitt over at gutten aldri lærer den utenat selv, men uttaler rutinemessig bønningen med høytidelighet og verdighet slik at Mischa kan gjenta den etter henne²⁹.

Hvordan blir Njanja tolket i de forskjellige innspillingene?

Utøverne i de ulike innspillingene har et fellestrekk i at de benytter seg av større vibrato og mørkere klang for å gjøre forskjell på Mischa og Njanja. Både klaveret og vokalen i alle innspillingene viser en ny og annerledes utforming av Njanja i forhold til måten de har tolket Mischa på. Der Mischa fremstår barnslig, lys, ofte hviskende og forsiktig eller ivrig og nysgjerrig, fremstår Njanja mye mer høytidelig, korrekt, mørk og autoritær eller streng og intens. Samspillet mellom pianist og sanger er svært viktig for hvordan uttrykket blir. En av tolkningene av Njanja som skiller seg spesielt ut er innspillingen til Boris Christoff og Alexandre Labinsky. I sang nummer to, *I Skammekroken*, starter det hele med et svært hurtig tempo. Mussorgskij har notert *Allegro molto* som musikalsk karakter i starten av sangen. Dette legger opp til en musikalsk intensitet og aggresjon og man forstår raskt hvilken sinnstemning Njanja er i. Det er ikke skrevet inn parlando i notene, men likevel velger Christoff å gjøre denne delen svært parlerende. Han synger nesten ikke melodi, men markerer i stedet tonehøyden. Han har tydelig tekstuttale, men fraviker helt fra det nedskrevne musikalske skjemaet. I motsetning til de andre innspillingene benytter han seg ikke av en utpreget mørk og dyp klang, men likevel fremstår Njanja som en voksen og autoritær dame. For å oppnå dette er det viktig at Christoff bruker tempoet og variasjoner i måten han parterer på til å føre det intense musikalske uttrykket. Christoff benytter seg av staccato og toneglidning som et virkemiddel for å understreke den parterende karakteren i stemmen³⁰.

Joan Rodgers og Roger Vignoles tolker Njanja på en annen måte. De har blant annet et merkbart lavere tempo enn alle de andre innspillingene. For å opprettholde intensiteten i den angitte *Allegro molto*, uten å ha et tempo som tilsvarer denne betegnelsen, kreves det bruk av andre virkemidler. Rodgers bruker stemmen på en annen måte i det dypere toneleiet i denne sangen. Hun benytter seg av en hardere klang og synger med talestemmen sin og det gir en slags parlandofølelse, selv om hun synger melodien korrekt etter notasjonen. Likevel blir ordlyden hardere og uttrykket virker strengt og sint. Rodgers tolker Mischa på en myk og lys

²⁹ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang fem, *Aftenbønn*.

³⁰ Lytt til cd, spor 01, Christoff og Labinskys tolkning av Njanja i sang to, *I Skammekroken*..

måte, mens hun bruker en stor og sterk stemme når hun tolker Njanja. Hun benytter seg i større grad av vibrato, spesielt når hun synger lange toner. Fordi tempoet er lavere enn i de andre versjonene har hun også mer tid på slutten av frasene og kan legge til mer fylde i klangen i de lange vokalene³¹. I Jan DeGaetanis innspilling har man valgt et helt annet uttrykk enn hva man hører hos Rodgers. Dette er den av innspillingene som fører det hurtigste tempoet i denne sangen. DeGaetani uttaler teksten tydelig og vektlegger konsonantene, mens vokalene i ordene kommer mindre frem³². Både metoden til Rodgers og metoden til DeGaetani fungerer godt hvis målet for tempobruken er å skape en intensitet i musikken og å vise hvilken sinnstemning Njanja befinner seg i. Njanja får på begge måtene en autoritær stilling. I den hurtige versjonen oppnås dette ved at sangeren spytter konsonantene mens hun gjør klangen i stemmen streng og spiss samtidig som utøverne vektlegger det rytmisk drivet i sangen. I den roligere versjonen oppnås det ønskede uttrykket ved at sangeren strekker ordene og benytter seg av en fyldigere og mørkere klang, med en tyngre og større vibrato. Denne musikalske stemningen understreker det voksne alvoret som Njanja representerer i sangen når Mischa har ødelagt strikketøyet hennes.

I sang nummer fem, *Aftenbønn*, er det igjen Jan DaGaetani som fører det hurtigste tempoet av innspillingene når Njanja fremtrer. Tempoet settes opp fra det opprinnelige grunntempoet i resten av sangen i det øyeblikket klaveret innleder til Njanjas figur.

Noteeksempel 1, sang to, *I skammekroken*, takt 31.

„

mf <

De fire tonene i klaveret starter i mezzo forte og gjør en kraftig crescendo. Dette antyder en forskjell fra det forrige musikalske uttrykket og innleder Njanjas karakter i opptakten til takt 32 (noteeksempel 1). Dette har Mussorgskij notert, men det er ingen indikasjon i noteringen på tempoforandring i denne delen. Det at DeGaetani likevel setter opp tempoet kraftig her må

³¹ Lytt til cd, spor 02, Rodgers og Vignoles` tolkning av Njanja i sang to, *I Skammekroken*.

³² Lytt til cd, spor 03, DeGaetani og Kalishs tolkning av Njanja i sang to, *I Skammekroken*.

være for å underbygge Njanjas karakter og sinnstemning. Hun fremstår mer irritert og oppgitt over Mischa, som ikke husker hvordan aftenbønnen går³³. Dette står i motsetning til innspillingen til Anatoli Safiulin og Nikolai Demidenko. De velger å gå litt ned i tempo fra det opprinnelige grunntempoet i sangen. Overgangen i klaveret gjøres som en crescendo-decrescendo og det leder inn til uttrykket av en mindre irritert og oppgitt Njanja. Njanja fremstår mildere og mindre brydd over at Mischa ikke husker bønningen. Klangen er tjukkere og stemmen til Safiulin forandres veldig. Han drar en del av tonene opp i starten av ordene, som forsøkt vist i noteringen i noteeksempel to, og dette gjør at Njanja fremstår eldre.

Noteeksempel to, sang fem, *Aftenbønn*, takt 32.

The image shows a musical score for the vocal line of 'un-acht-sa-mes Ding du!'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'un-acht-sa-mes Ding du!' are written below the first staff. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff starting with a treble clef and the third with a bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Safiulin bruker en slags ”stemmeskifteeffekt” og høres ut som en mann som parodierer en kvinne³⁴. Dette benytter han seg ikke av i sang nummer to, *I Skammekroken*. Der bruker han i stedet en større og mørkere klang når han karakteriserer henne³⁵.

Sammendrag.

Det som går igjen i samtlige innspillinger når det gjelder karakteriseringen av Njanja, er at klangen i stemmen forandrer seg hos alle sangerne. Uansett om virkemidlene er bruk av parlando, tydelige konsonanter, større vibrato eller stor klang oppfattes Njanja som en voksen, autoritær og streng dame. Klangen oppfattes alltid større og mørkere enn klangen i resten av syklusen og alle innspillingene har som fellestrekk at der utøverne bruker vibrato på stemmen er den mye større og tydeligere i rollen som Njanja i motsetning til vibratobruken i rollen som Mischa. Dynamisk synges Njanja sterkere enn Mischa og aldri lavere enn mezzo forte, bortsett fra i parlandopartier hvor roping og hvisking benyttes. Det rytmiske drivet er også gjennomgående i alle innspillingene. Partiene til Njanja har alltid et fremoverrettet driv og det stopper ikke opp, virker aldri nølende og oppleves intenst og målrettet hos alle utøverne.

³³ Lytt til cd, spor 04, DeGaetani og Kalishs tolkning av Njanja i sang fem, *Aftenbønn*.

³⁴ Lytt til cd, spor 05, Safiulin og Demidenkos tolkning av Njanja i sang fem, *Aftenbønn*.

³⁵ Lytt til cd, spor 06, Safiulin og Demidenkos tolkning av Njanja i sang to, *I Skammekroken*.

Forskjellen mellom voksen og barn.

I *På Barnerommet* representerer Njanja voksenverdenen med sin strenge og autoritære stilling. Det er naturlig å gå ut ifra at hun har en traust og håndfast innstilling til det å skulle oppdra barn, fordi Njanja er en ansatt i huset. Hun kommer fra arbeiderklassen og er sannsynligvis en enkel sjel. Hun fremstår som en traust og bondeaktig figur som blant annet merkes i hennes pompøse måte å opptre i sang fem, *Aftenbønn* på. Hennes motsetning i syklusen er Mischa som representerer barnets verden. Han er drømmende og utforskende og avspeiler barnets verden i sinn og språk. Det oppleves en hørbar forskjell i det musikalske uttrykket når utøverne velger å tydeliggjøre Njanja med en egen rolle i syklusen og innspillingene understreker med dette et større skille mellom barn og voksen i syklusen. Den tekstlige forståelsen i sangene oppleves også enklere å følge enn om utøverne hadde valgt å utføre Njanjas karakter på samme måte som de utfører Mischa.

2.2. Hvem entrer i sang nummer seks?

Inspillinger som blir brukt:

Rodgers og Vignoles

DeGaetani og Kalish

Safiulin og Demidenko

Presentasjon av den tredje personen i syklusen.

Den eneste voksenfiguren vi har blitt kjent med i de første fem sangene i syklusen er Njanja, som vi vet er den som har den tydeligste påvirkningen på Mischa og er den som lever nærmest ham i hverdagen. Siden Mischa er en snill gutt som leker godt både alene og med andre og er et barn med omtanke for andre mennesker, må man kunne gå ut ifra at Njanja også påvirker Mischa med en mildere og mer omsorgsfull side enn den strenge og seriøse siden vi ser av henne i sang nummer to, *I Skammekroken*, og fem, *Aftenbønn*.

I midten av sang nummer seks, *Rytteren*, etter at Mischa skader foten når han rir på lekehesten sin³⁶, finner man en del elementer som antyder at en ny voksenfigur presenteres. Blant annet skiller denne delen seg musikalsk fra alle de andre sangene. Karakteren i musikken her er mye mykere og varmere enn det vi har sett tidligere i syklusen. Disse 19 taktene som presenterer den nye karakteren minner mye om *Feltmarsjalinnen* fra Richard Strauss' "*Rosenkavalieren*". De er mye mer romantiske, med naturlig legatofølelse og lyrisk og sangbar

³⁶ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang seks, *Rytteren*.

melodilinje som av utøverne med fordel kan klanglegges bredt og varmt. Karakteren i musikken er rolig og melodios og oppbygningen i klaveret gjør at melodilinjens blir rik på musikalske høydepunkter. For eksempel gjør melodilinjens i takt 67 en kromatisk oppgang som dobles av klaverets lyseste basstoner, samtidig som diskanten spiller en egen melodi og fører sangen videre, bort fra høydepunktet i første slaget i takt 68. På denne måten legges det opp til temagjenntakelse i de neste to taktene (noteeksempel 3).

Noteeksempel 3, sang seks, *Rytteren*, takt 67-70.

Denne måten å bygge opp sangen på gjør at man får følelsen av at den stadig beveger seg fremover i en bølgende bevegelse. Et annet eksempel er i takt 60 og 61, hvor Mussorgskij først har skrevet en kromatisk oppgang i klaver og vokal som med harmonisk ro og opphør av kromatikken hentes tilbake i takt 61 av klaveret, mens han legger inn en 8.dels pause i vokalen (noteeksempel 4).

Noteeksempel 4, sang syv, *Rytteren*, takt 59-61.

Både denne pausen i melodien og det kromatiske avbrekket i klaveret oppfordrer utøveren til et nytt uttrykk med mer varme og tid i takt 61 (noteeksempel 4). Denne karakteren, med lange linjer og et varmt og omsorgsfullt uttrykk, avviker mye fra Njanjas karakter slik hun fremstår i sang nummer to, *I skammekroken*, og sang nummer fem, *Aftenbønn*, og man kan derfor

tenke seg at Mussorgskij presenterer oss for en tredje person i syklusen. Tekstlig skjønner man at rollefiguren er en voksen, fordi figuren har en trøstende, omsorgsfull og reddende rolle som tar seg av Mischa etter at han har skadet foten.

I de siste taktene i sang nummer syv, *Katteprinsen*, skader Mischa seg igjen. Denne gangen blir han klort av en katt på fingeren og trenger trøst. Da går han til moren sin³⁷. Siden Njanja aldri tidligere har fremstått med en trøstende karakter er det rimelig å tenke at Mischa foretrekker å henvende seg til moren når han har slått seg. Gjennom hele syklusen er det bare to steder man finner tempoangivelsen *Moderato*, og det er i de 19 taktene i sang nummer seks *Rytteren* og de seks taktene i sang nummer syv, *Katteprinsen*. Dette er et tydelig tegn på at det er sammenheng mellom rollefiguren i de to sangene. Selv om det ikke er noen direkte sitater som forbinder sang seks og syv er det helt tydelig en musikalsk likhet i uttrykket i de to sangene. Som i sang seks, *Rytteren*, blir melodilinjen alltid ført videre i sang syv, *Katteprinsen*. Det oppleves ingen stopp i musikken, men man opplever en vedvarende flytende fremdrift i den skjønnsanglignende melodien. Dette ser man ved å studere notebildet i takt nummer 57/58 i sang nummer seks, *Rytteren* (noteeksempel 5) og takt 46/47 i sang nummer syv, *Katteprinsen* (noteeksempel 6).

Noteeksempel 5, sang seks, *Rytteren*, takt 57-58.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: ". weh-ge-tan sich? Nu, nur nicht wei - nen; ver-". The melody is characterized by a steady eighth-note pattern in the vocal line, which is mirrored by the piano accompaniment.

Noteeksempel 6, sang syv, *Katteprinsen*, takt 46-47.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "was für ein har-tes Ding so'n Kä-fig!". The melody continues from the previous example with a similar eighth-note pattern in the vocal line and piano accompaniment.

³⁷ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang syv, *Katteprinsen*.

Likheten mellom de to delene er enda enklere å høre og jeg legger derfor ved et lytteeksempel av dette³⁸.

Det som er spennende å se på i innspillingene til de andre utøverne er om de har tolket denne voksenpersonen i sang nummer seks som en annen enn Njanja, om de vektlegger den ”Strausske” melodimalingen og de lange linjene og lar denne karakteren være annerledes enn måten de har formet Njanja i de andre to sangene.

Utøvernes tolkninger av tredje personen i sang seks, *Rytteren*.

Rodgers velger å fremheve det nye uttrykket ved å legge mer vibrato på stemmen. I motsetning til klangen hun benytter seg av når hun tolker Njanja, som er stor og mørk, gjør hun klangen til figuren i sang seks, *Rytteren*, lett og lys selv om den fremdeles oppfattes større enn klangen hun bruker når Mischa synger. Hun gjør også bruk av rubato mellom takt 57 og 58 (noteeksempel 5). Dette gir en varme i tonen og en mykhet i klangen man ikke hører i måten Rodgers tidligere i syklusen har tolket Njanja, og man oppfatter at musikken ønsker å beskrive en omsorgsfull og kjærlig rollefigur. Dette er tegn på at også Rodgers forstår det som at det er en tredje person som opptrer i syklusen. Vignoles spiller mykt i diskanten og fyller det musikalske uttrykket med varme i akkordene i bassleiet. Diskantstemmen kommer tydelig frem og lager en overstemme til melodien i takt 57-58 (ibid.), og det er med på å lage inntrykket av en lysere og mildere figur enn den strenge og bondske man finner i Njanja. Klaveret spiller melodistemmen sammen med vokalen i diskantleiet. Vignoles benytter seg av en annerledes klang enn det Rodgers gjør ved å gjøre klangen mindre fyldig gjennom lite bruk av pedal der hun bruker vibrato på stemmen. Dette skaper en kontrast i klangfargen i de to stemmene. I stedet for at det høres forstyrrende og lite samspilt ut oppfattes det som en måte å fremme en voksen autoritet. Klaveret skaper det autoritære uttrykket gjennom en tydelig klar melodilinje mens vokalen skaper det gjennom en fyldig klang med bruk av vibrato. Dette gjør at tredje personen i syklusen oppfattes som en voksen med omsorg for og kjærlighet til Mischa. Hvis utøverne utnytter de naturlige legatolinjene som finnes i de melodiske linjene vil det skape en musikalsk kontrast til Njanja. I denne innspillingen finner man legatolinjer aller tydeligst i klaverstemmen i takt 64, 66 og 72 (noteeksempel 7) hvor basstemmen har en solistisk oppgang med en varme og fylde i klangen, og i vokalestemmen i takt 67-68

³⁸ Lytt til cd, spor 07, sekundhenvisning fra 0:56 til sporets slutt, sang nummer seks, *Rytteren*, spor 08 sang nummer syv, *Katteprinsen*, DeGaetani og Kalishs innspilling.

(noteeksempel 3) hvor sangeren kan utfolde seg musikalsk og står rytmisk fritt i bruk av rubato slik Rodgers gjør det her³⁹.

Noteeksempel 7, sang seks, *Rytteren*, takt 66.



I innspillingen til DeGaetani og Kalish kommer det også tydelig frem at utøverne tolker karakteren i sangen som en tredje person i syklusen. DeGaetani legger også om klangen i forhold til måten hun tolker Njanja på og gir den mer varme og mildhet. Måten DeGaetani og Kalish fører de melodiske frasene i musikken på er gjennomgående i disse 19 taktene i sangen. De former frasene ved å først øke den melodiske linjen og deretter trekke den tilbake ved bruk av rubato, dynamikk og tempoøkning, som man ser eksempel på i takt 57-58 (noteeksempel 5). Hun benytter seg, i større grad enn Rodgers, av pianissimo for å forme de musikalske frasene, spesielt i sammenheng med fraseslutt, som for eksempel på ordet ”weinen” i takt 58 (ibid.). Her fører de den melodiske linjen i takt 57 og 58 fremover ved å føre et litt hurtigere tempo og sterkere dynamikk i begynnelsen av frasen før de går helt tilbake i pianissimo, med en anelse ritardando i avslutningen av den. Bruken av pianissimo karakteriserer den tredje personen som mild og omsorgsfull. Kalish bruker pedalen mer enn Vignoles gjør, slik at akkordene i klaveret flyter mer i hverandre, og det fører til et fyldig klangbilde i klaveret. I takt 67-70 (noteeksempel 3) anvendes pedalbruken som et virkemiddel til å få frem den historien Mischas mor, som tredje personen i syklusen, har når hun prøver å avlede Mischas oppmerksomhet fra skaden i foten ved å peke på ”noen flotte fugler med fine fjær”⁴⁰. Klaveret skaper en fantasifull klang og gir inntrykk av at fuglenes fjær er dekket av forskjellige farger⁴¹.

Innspillingen til Safiulin og Demidenko viser at de ikke tolker innholdet i de 19 taktene til at det dukker opp en tredje person i syklusen. Safiulin legger stemmen om på samme måte som

³⁹ Lytt til cd, spor 09, Rodgers og Vignoles tolkning av den tredje figuren som inntreer i takt 55-75 i sang seks, *Rytteren*.

⁴⁰ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang seks, *Rytteren*.

⁴¹ Lytt til cd, spor 07, sekundhenvisning 0:56 til sporets slutt, DeGaetani og Kalishs tolkning av den tredje figuren som inntreer i takt 55-75 i sang seks, *Rytteren*.

han gjør når Njanja inntreer i sang fem, *Aftenbønn*, med en tjukkere klang. Også i denne sangen benytter han seg av å dra tonene i starten av ordet på samme måte som i sang fem (noteeksempel 2)⁴². I motsetning til DeGaetani og Kalish`måte å forme frasen på velger Safiulin og Demidenko å ikke benytte seg av dynamikk og rubato for å lage en mild musikalsk karakter. For eksempel i takt 61 (noteeksempel 4) hvor klaveret, i stedet for å bruke ekstra tid på det første slaget i takten, nesten gir opplevelsen av å gå raskere inn i det andre slaget enn hva som er notert. Karakteren i musikken oppleves mindre omsorgsfull og mild enn i Rodgers og DeGaetanis innspillinger, og underbygger at Safiulin og Demidenko mener at det ikke er forskjell i rollefiguren i sang fem, *Aftenbønn*, og sang seks, *Rytteren*, men at personen som opptrer i begge sangene er Njanja. Fra takt 63-74 får Njanja et litt annet uttrykk som spesielt gjør seg merkbart i klaveret. Demidenko spiller mykere og mer pianissimo. Et eksempel er i takt 71 (noteeksempel 8) hvor han strekker takten gjennom bruk av rubato og spiller i en myk pianissimo.

Noteeksempel 8, sang seks, *Rytteren*, takt 71.



Dette gir opplevelsen av at Njanja i denne sangen viser sin milde og omsorgsfulle side. Det er ikke usannsynlig å tro at Njanja også har en slik side, som gjør seg synlig i denne sangen. Hun vises som en eventyrforteller i sang nummer en og er den Mischa løper til når han vil høre historier. Dette tyder på at Safiulin og Demidenko oppfatter Njanja som mer enn bare den typiske bondske, strenge barnepiken og at hun har flere karakteristiske sider ved sin personlighet man ikke ser så ofte. Dermed er det heller ikke utenkelig at Safiulin og Demidenko tolker disse taktene som Njanjas figur, men at hun her har et mildere uttrykk enn vi har sett hos henne tidligere. Safiulin former dette uttrykket ved bruk av en hurtig og lett vibrato og innslag av pianissimo som tiltrer spesielt i hennes siste ord i denne sangen i takt 74 og 75 (noteeksempel 9). Njanjas pianissimo blir innledet av klaverets forsiktige og nesten ømme musikalske uttrykk i takt 74 (ibid.) og presiser teorien om at Njanja har en omsorgsfull og mild side som hun viser til Mischa når han har skadet seg⁴³.

Noteeksempel 9, sang seks, *Rytteren*, takt 74-75.

⁴² Lytt til cd, spor 05, Safiulin og Demidenkos tolkning av Njanja i sang fem, *Aftenbønn*.

⁴³ Lytt til cd, spor 11, Safiulin og Demidenkos tolkning av den tredje figuren som inntreer i takt 55-75 i sang seks, *Rytteren*.



Resultatet.

Gjennom å høre på de forskjellige innspillingene finner jeg at utøverne velger å tolke rollen i sangen på to ulike måter. De har til felles at de tolker karakteren til å være en voksen person slik teksten i sangen tilsier⁴⁴. Personlig synes jeg at både det tekstlige og musikalske uttrykket skiller seg fra noe annet som tidligere er presentert i *På Barnerommet*. Tempobetegnelsen *Moderato* og lange, melodiske legatolinjer er kontrasterende til alt man tidligere har hørt. Det er absolutt mulig å tolke Njanja med en mildere karakter enn hun presenteres med i sang to, *I Skammekroken* og sang fem, *Aftenbønn* med utgangspunkt i de mindre fremtredende sidene ved Njanjas personlighet, for eksempel som fantasifull eventyrforteller. Allikevel finner jeg flere elementer som tilsier at personen i sang seks, *Rytteren*, er en annen person enn Njanja. Det er lett å forestille seg utseendet til Njanja som en dame med store og grove hender fordi barnepikens arbeid i den tids Russland innebar mer enn bare barnepass. De hadde også en slags tjenerrolle hvor skrelling av poteter, bæring av ved og liknende innegikk i deres plikter. Det er sannsynlig at Njanja er skitten og ikke velstelt⁴⁵. I innspillingene fremstilles hun av alle sangerne med en mørk og dyp klang som gir inntrykket av at hun har en mørk talestemme. Hvis man prøver å se for seg Njanjas utseende gjennom å lytte til sang to, *I Skammekroken*, og sang fem, *Aftenbønn*, er det lett å tenke seg at Njanja er en kraftig og kortvokst dame som vises gjennom fortissimoen i den raske kromatikken i de første taktene i sang to, *I Skammekroken*. Det virker som om musikken underbygger denne karakteristikken av Njanjas utseende. Karakteren i sang nummer seks, *Rytteren*, fremstår på en helt annen måte. Med de lange legatolinjene og det myke og lyse klangbildet, som fremhever omsorg og kjærlighet, er det lettere å tenke seg at utseendet til personen som fremstår her, er en høy og slank kvinne, med lys stemme og et velstelt ytre. Gjennom dette, og ved at musikken skiller seg spesielt ut fra resten av syklusen i tillegg til den musikalske likheten i sang seks, *Rytteren*, og sang syv, *Katteprinsen* hvor Mischa henvender seg til moren sin, velger jeg å tolke det dithen at den tredje personen som blir presentert i sang nummer seks, *Rytteren*, er Mischas mor.

⁴⁴ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang seks, *Rytteren*.

⁴⁵ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang to, *I Skammekroken* hvor Mischa erter Njanja.

2.3. Forskjellen i noteutgaver og hva det gjør med innspillingen i sang nummer seks, *Rytteren*.

Innspillinger som blir brukt:

Dorliac og Richter

Safiulin og Demidenko

DeGaetani og Kalish

Leiferkus og Skigin

Noteutgivelser.

Det finnes forskjellige noteutgivelser av Mussorgskijs ”*På Barnerommet*”. I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i Peters utgave. Som jeg hevder i kapitlet om forhistorien til syklusen går sangen *Rytteren* for å være nummer seks i rekken i Peters utgave mens den egentlig ble utgitt som sang nummer syv i første- og andreutgaven av Mussorgskijs samlede verker (MS). Jeg har valgt å gå ut fra Peters utgave i oppgaven når jeg henviser til sangen. I plateutgivelsene jeg bruker i oppgaven følger fire av innspillingene samme oppsett som Peters når det gjelder rekkefølgen av sangene, mens to av innspillingene følger en annet oppsett når det gjelder rekkefølgen av sangene. Innspillingene til Nina Dorliac og Sviatoslav Richter og innspillingen til Anatoli Safiulin og Nikolai Demidenko har valgt å sette samme rekkefølge på sangene som MS gjør. De benytter seg også av MS` noteutgivelse i andreutgaven, som ble utgitt første gang året etter førsteutgaven⁴⁶, mens de andre innspillingene bruker en noteutgivelse som tilsvarer Peters, men med russisk språk.

Forskjellen i noteutgivelsen til MS og Peters i de første 25 taktene i sang nummer seks, *Rytteren*.

I denne delen av oppgaven vil jeg fokusere på første del av sang nummer seks, *Rytteren*, og peke på hvilke forskjeller og variasjoner som blir hørbare i sangen når utøverne benytter seg av forskjellige noteutgivelser. Siden det bare er innspillingene til Nina Dorliac og Anatoli Safiulin som følger andreutgaven til MS, mens resten følger Peters versjon, men med russisk tekst, velger jeg å henviser med noteeksempler fra andreutgaven av MS og fra Peters utgave med tysk tekst.

⁴⁶ MS` noteutgivelse, Paul Lamm (1927-28).

Første forskjell skjer allerede i takt seks (noteeksempel 6 og 7). Hvis man sammenlikner den sjette takten fra begge utgavene med hverandre ser man at klaverstemmen er helt lik i både MS`versjon og Peters versjon. Videre ser man at vokalstemmen som er notert i Peters utgave (noteeksempel 7) uteblir totalt i MS utgave (noteeksempel 6). Det samme skjer i takt 15 og 16 (noteeksempel 8 og 9).

Noteeksempel 6, sang seks, *Rytteren*, takt 6 i MS utgave.

Musical notation for Example 6, MS edition, measure 6. It shows a vocal line (top staff) with a whole rest, indicating the singer is silent. Below it is a piano accompaniment consisting of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays a steady bass line of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the piano part.

Noteeksempel 7, sang seks, *Rytteren*, takt 6 i Peters utgave.

Musical notation for Example 7, Peters edition, measure 6. It shows a vocal line (top staff) with a dynamic marking of *f* (forte) and the lyrics "Hopp, hopp," written below the notes. Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays a steady bass line of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the piano part.

Noteeksempel 8, sang seks, *Rytteren*, takt 15-16 i MS utgave.



Noteeksempel 9, sang seks, *Rytteren*, takt 15-16 i Peters utgave.



Forskjellene man finner i noteutgivelsene er sentrale faktorer for hvordan man på ulike måter opplever det musikalske uttrykket i sangen når man sammenligner innspillingene. Likevel er det også andre elementer som spiller inn når det gjelder hvordan man opplever karakteren Mischa og hans ivrige og spontane barnelek i denne sangen. Disse elementene vil jeg trekke frem i analysen under. Jeg tar utgangspunkt i innspillingene til Jan DeGaetani og Sergei Leiferkus som brukere av Peters utgave og innspillingene Anatoli Safiulin og Nina Dorliac som brukere av MS andreutgave.

Analysen av de første 25 taktene i sang nummer seks, *Rytteren*.

DeGaetani og Leiferkus skiller seg fra hverandre i denne sangen på flere måter. Den tydeligste forskjellen er tempoet de setter i starten av sangen. Leiferkus velger det langsamste tempoet av alle innspillingene og dette gjør seg utslag i at lekenheten og spontaniteten til Mischa kommer dårligere frem i sangen. Det krever at både sangeren og pianisten tar i bruk andre effekter for å få frem det ønskede uttrykket, en fartsfylt barnelek. Leiferkus benytter seg

av staccato i den første delen av sangen for å få frem dette uttrykket, men effekten av dette uteblir når sangeren og pianisten har så mye tid til å gjøre det på⁴⁷. Resultatet høres mer planlagt og omstendelig ut enn det gjør i DeGaetanis innspilling. Hennes innspilling av sangen fører det hurtigste tempoet av alle, og dette krever selvsagt mer av utøverne teknisk sett. Man kan fort oppleve at toner, tekst og samspill ikke kommer så godt frem hvis tempoet er for hurtig for utøverne. I denne sangen er min personlige mening at det ikke er viktig hvor nøye man er på tekstuttale eller at man treffer riktige toner, fordi spontaniteten i sangen er det viktigste elementet å få frem. Denne sangen kan gjerne utføres veldig teknisk og rytmisk korrekt for å få frem en improvisatorisk og tilsynelatende tilfeldig spontanitet. Teksten ”Hei! Hopp! Prro!” som Mussorgskij har skrevet passer godt til å få frem denne spontaniteten i Mischas fantasi og i hans lekne uttrykk. Det er naturlig å tenke denne sangen i et hurtig grunntempo, men tempoet bør ikke være så hurtig at det begrenser samspillet mellom pianisten og sangeren. Samspillet er svært viktig for at spontaniteten og den improvisatoriske stemningen i sangen skal fremstå tilfeldig, og bør derfor prioriteres fremfor et hurtig tempo. Pianistens rolle er teknisk krevende fordi det er mange noter som skal spilles over kort tid og det er ofte store intervallsprang som må gjennomføres raskt. Fordi vokalstemmen har korte og rymiske toner er sangeren også avhengig av god timing for å treffe tonene på riktig tid, slik at både klaver- og sangstemmene hjelper drivet i sangen fremover og tilfører den ”tilfeldigheten” som fremhever leken til Mischa. Hvis samspillet mellom pianist og sanger ikke fungerer vil lekenheten og spontaniteten forsvinne. Jan DeGaetani og Gilbert Kalish klarer å gjennomføre et høyt tempo på en god måte. De er nøyaktige med tonene og samstemte musikalsk, og den rytmiske timingen deres er svært god. Det gir dem overskudd til å leke seg mer med musikken og når den første frasen kommer igjen for andre gang i takt 15-20 velger de å gå ned i pianissimo for å skape en variasjon i det musikalske uttrykket (noteeksempel 11). Likevel mister de ikke intensiteten og farten i musikken. Dynamikkbruken fungerer som et godt virkemiddel for å variere det musikalske uttrykket, uten at det går på bekostning av spontaniteten og bevegelsen i musikken. I takt 14 legger pianisten inn en stor ritardando som avslutter den forrige frasen og legger opp til gjentakelse av den med et nytt uttrykk (noteeksempel 10)⁴⁸.

Noteeksempel 10, sang seks, *Rytteren*, takt 14.

⁴⁷ Lytt til cd, spor 11, Leiferkus og Skigins tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

⁴⁸ Lytt til cd, spor 12, DeGaetani og Kalishs tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*..



Dette skjer ikke i Leiferkus' innspilling fordi grunntempoet allerede er ganske sakte. Det er dermed ikke like effektivt med bruk av rubato og ritardando. Denne innspillingen bærer ikke preg av den samme lekenheten, og spesielt klaverstemmen virker mer bundet av tekniske vanskeligheter. Dette viser seg spesielt i takt 15-20 hvor klaverstemmen har rytmisk krevende figurer (noteeksempel 11).

Noteeksempel 11, sang seks, *Rytteren*, takt 16-17.



Skigin spiller hardt, og varierer ikke mye med hensyn til frasering. Han betoner heller ikke dynamiske forskjeller i særlig grad. Jeg opplever at musikkens utmaling av Mischas fantasi om en hest som galopperer kommer dårlig frem her. Uttrykket blir reddet inn ved at hans musikalske partner synger med en barnlig og lys klang og ved at Leiferkus produserer en leken undertone ved å legge om stemmen, som gjør at man oppfatter at det er en lek om rytter til hest sangen handler om. I begynnelsen av sangen viser Skigin variasjoner i pedalbruk og klang. Dette kan man høre blant annet i den aller første takten hvor han lar de lyse tonene klinge over i pausene som kommer etter og gir farge og liv til musikken han spiller. Skigin har et øre for detaljer og fremstår i de andre sangene i syklusen som en pianist uten tekniske vanskeligheter. De få stedene i *Rytteren* hvor han later til å ha problemer med variasjon i uttrykket er steder det hadde vært naturlig å gå ned i tempo, uten at det påvirker uttrykket i musikken. Dermed er det lett å tenke seg at Leiferkus og Skigin velger dette tempoet fordi de

ønsker å uttrykke noe annet enn de andre innspillingene gjør. Leiferkus lar et annet virkemiddel spille en rolle i denne sangen, ved at han i større grad enn DeGaetani gir stemmen en lysere og lettere klang, som om han var et barn⁴⁹. Dette er med på å påvirke uttrykket og varsler oss om at Mischa er ute og leker, selv om Mischa høres mindre oppjaget og engasjert ut her enn hva han gjør i DeGaetanis innspilling. DeGaetani spiller i større grad enn Leiferkus på de rytmiske motivene og timingen i musikken for å få frem det barnlige uttrykket av Mischa som leker, og har derfor et mindre behov for å gjøre om stemmen for å presisere stemningen i sangen⁵⁰.

Anatoli Safiulin og Nina Dorliac er de som velger å forholde seg til et annet notebilde i sine innspillinger enn hva de fire andre innspillingene i oppgaven gjør. Det finnes ingen andre tydelige musikalske eller tekstlige forskjeller i utgivelsene, så det er kun i sang nummer seks, *Rytteren*, at forskjellen gjør seg gjeldende. Det er i så måte spennende å undersøke om det gir en hørbar effekt i det musikalske og tekstlige innholdet i sangen, når de to innspillingene benytter seg av denne noteutgaven, sammenlignet med de andre to innspillingene som bruker Peters utgave.

Allerede fra starten av sangen angis et musikalsk tema i klaverstemmen som setter klaveret og pianisten i rollen som lekehesten Mischa rir på. Nina Dorliac og Sviatoslav Richters innspilling starter sangen i vivace, som angitt av komponisten, og vektlegger den siste akkorden, som man kan velge å tolke som et hestevrinsk, i de fem første taktene (noteeksempel 12).

Noteeksempel 12, sang seks, *Rytteren*, takt 1.

The image shows a musical score for the first measure of the song 'Rytteren'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/mood marking is 'Довольно скоро- бойко [VI]'. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano line starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The bass line starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A red box highlights the final chord of the measure, which is a B-flat major triad (B-flat, D-flat, F).

⁴⁹ Lytt til cd, spor 11, Leiferkus og Skigins tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

⁵⁰ Lytt til cd, spor 12, DeGaetani og Kalishs tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

Dorliac velger å gå rett på tonen og synge den sterkt og tydelig uten vibrato og uten staccato og denne måten å synge på er en god måte å få frem stemningen i Mischas lekne uttrykk. Mischa fremstår ivrig og tilstedeværende ved at sangeren går rett i tonen og synger i forte med lys vokal og et barnlig uttrykk⁵¹. Safiulin lager stemningen på en helt annen måte. Han innleder i stedet tonen med noe som kan minne om et kort utbrudd i oppadglidende glissando på en ng-lyd før han setter an tonen. Dette gjør at Safiulins uttrykk høres lekent og oppvakt ut og Mischa oppfattes allerede fra første takt ivrig og spontan⁵².

Pianistenes særlige vektlegging på ”hestevrinsket” i den første takten (noteeksempel 12) underbygger den lekne stemningen og inviterer til fantasi og fart i resten av sangen. Siden sangeren har færre takter å synge i MS utgave enn i Peters utgave, er det i større grad opp til pianisten å sette stemningen i sangen. Det at sangeren gjentatte ganger synger Hopp! Hey! Heyssassa! viser veldig tydelig at Mischa leker at han er på ridetur. Mussorgskij har gjort det veldig tydelig i musikken at temaet til hesten ligger i klaverstemmen, men det kommer ikke nødvendigvis frem hvis utøveren ikke er bevisst dette. I MS er det ingen vokalstemme med i takt 15-16 (noteeksempel 13) og det er dermed avgjørende at pianisten alene klarer å formidle det Mussorgskij har skrevet. I begge innspillingene kommer basstonene, spesielt kvinten, tydelig frem.

Noteeksempel 13, sang seks, *Rytteren*, takt 15-16.



Dette skaper en illusjon av en stor hest, og de jevne rytmiske figurene i begge stemmene er med på å skape det musikalske temaet som henspiller på hesten. Alt dette kommer tydelig frem i begge innspillingene. Demidenko spiller i et litt hurtigere tempo enn Richter, og jeg opplever at det er en større sammensmelting mellom bass og diskant og et mindre skille mellom de ulike noterte rytmiske figurene i klaveret i hans versjon. Demidenko velger også å spille jevne rytmiske figurer som oppfattes uttrykksfullt med tanke på Mischas lek, mens Richter velger å legge vekt på det første og det tredje slaget i takten. Dette gjør temaet mer

⁵¹ Lytt til cd, spor 13, Dorliac og Richters tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

⁵² Lytt til cd, spor 14, Safiulin og Demidenkos tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

gjentar motivet fra takt 15-16 (noteeksempel 13) med kvinter og kvarter i motbevegelse til diskanten. Takt 21 gjentas i takt 23 (noteeksempel 15), men i takt 23 flyttes alt opp en ters. Det skaper stor intensitet og en følelse av oppbygging mot klimaks. Man føler et musikalsk høydepunkt når man lytter til musikken. I MS` utgave er det kun små avvik i klaverstemmen i forhold til Peters utgave, som for eksempel at noen toner i både bassen og diskanten forandres. Det har imidlertid liten betydning for lytterens oppfatning av høydepunktet i sangen. Den største, og naturligvis lettest hørbare (og synlige i notebildet) forskjellen er at vokalstemmen uteblir totalt i disse taktene (noteeksempel 14). Dette resulterer i et helt annet rytmisk uttrykk, siden vokalstemmen i denne utgaven ikke er med på å poengtere de raske triolmotivene i klaveret (noteeksempel 15). Det er helt opp til pianisten å forme sangens første høydepunkt og på egen hånd understreke det intense uttrykket i disse taktene. Demidenko velger å legge vekt på det første slaget i takten, og spiller sforzando i akkorden i diskantstemmen. Demidenko spiller basstemmen staccato og rytmisk markert noe som letter uttrykket og kontrasterer og myker opp den fyldige diskantstemmen⁵³. Richter velger en annen variant og vektlegger ikke førsteslaget eller diskanten. Han legger trykk på basstonen i den siste 8 delen i tredje slaget i takten (noteeksempel 14) og lar diskanten få en mindre fremtreden rolle ved å gjøre den rytmisk jevn og uten dynamiske forskjeller⁵⁴. Der Demidenko velger å la pedalen ligge over pausen i siste slag takt 21 (noteeksempel 14) og skape en motvekt til sin staccatobruk i resten av basstemmen i takten, velger Richter å la den siste basstonen i takt 21 (ibid.) ha staccato som en motvekt til hans markato i det tredje slaget. Dermed utnytter han også pausens hele verdi (ibid.). Demidenko benytter seg av mer klingende pedalbruk i hele første del av sang nummer seks, *Rytteren*, i motsetning til Richter, som generelt bruker mindre pedal og sjelden lar akkordene klinge over i hverandre. Det gjør at Demidenkos klaverspill høres fyldigere ut og ligger nærmere versjonene som bruker Peters utgave, med sangstemme, i de aktuelle taktene. I de to innspillingene som benytter Peters utgave er det viktig at klaverstemmen kommer tydelig frem. Sangerens oppgave i takt 21-23 (noteeksempel 15) er først og fremst å være rytmisk korrekt for å fremheve triolrytmen man finner i diskanten i klaverstemmen. DeGaetani får frem at Mischa leker at han rir, ved at hun har en direkte tone og ved at hun vektlegger konsonantene for å få frem det rytmiske motivet som henspiller på rideturen. Kalish gjør det samme som Demidenko ved å poengtere det første slaget i takten og å vektlegge diskanten i klaverstemmen. Fordi DeGaetani og Kalish velger å gå ned i styrkegrad i takt 15-20 er disse taktene allerede musikalsk forberedt og gjør

⁵³ Lytt til cd, spor 14, Safiulin og Demidenkos tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

⁵⁴ Lytt til cd, spor 13, Dorliac og Richters tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

at effekten av den harmoniske oppbyggingen kommer svært tydelig frem. Her er det hurtige tempoet man har valgt et godt virkemiddel for å få frem lekenheten til Mischa. Spontaniteten og leken blir tydeliggjort gjennom at DeGaetani og Kalish er svært nøye på timingen i utførelsen av rytmefigurene i taktene⁵⁵. Leiferkus er ikke like nøyaktig rytmisk. Han holder vokalene lenger, noe som fører til at den siste triolen i takt 22 (noteeksempel 15) blir uklar og at noteverdien blir litt lengre enn det som er skrevet. Det fører dermed til at han er usynkron i forholdet til pianisten der det gjelder. Dette usynkrone uttrykket fungerer som en god effekt hvis man ser det sammen med at Leiferkus legger stemmen om til en mer barnlig tone, og det gjør at uregelmessigheten i rytmen her fungerer som en variasjon i Mischas uttrykk. Den rytmiske variasjonen underbygger lekenheten i sangen og gjør at Mischa oppfattes med et spontant uttrykk⁵⁶. Det ville ikke fungert på samme måte i DeGaetanis innspilling som har et så hurtig tempo. I det tilfellet er det stor sannsynlighet for at en slik variasjon vil oppfattes som en teknisk og rytmisk feil av sangeren og ikke som et virkemiddel tenkt for å få frem Mischas lek. Skigin kommer mer i bakgrunnen her fordi vokalstemmen ikke bidrar til å fremheve klaverets diskantstemme ved at Leiferkus er rytmisk unøyaktig. De velger også i sin innspilling å sette inn en crescendo mellom taktene som gjør at klaveret ikke kommer tydelig frem før i slutten av takt 22. Skigin velger samme teknikk som Richter og poengterer i større grad basstemmen og spesielt det siste slaget i takt 22 og 23 (noteeksempel 14).

Oppsummering

I sum opplever jeg at Leiferkus`og Skigins innspilling legger mer vekt på Mischas uttrykk i vokalstemmen. Klaveret ligger i bakgrunnen og skaper illusjonen av en hest, men selv om Skigin spiller nøyaktig og ”riktig” får han en mer akkompagnerende rolle enn en solistisk rolle. Leiferkus er ikke rytmisk nøyaktig, men bruker det, sammen med at han forandrer stemmen i et lyst og barnlig uttrykk, som et virkemiddel for at lekenheten og spontaniteten til Mischa skal komme frem.

DeGaetani bruker den språklige rytmen som et virkemiddel for spontanitet og lekenhet. Hun vektlegger konsonanter fremfor vokaler i ordene og utfører de rytmiske motivene nøyaktig slik de er skrevet. Kalishs klaverstemme kommer tydelig frem som en egen rolle i sangen, og deres valg av tempo fungerer svært godt som et virkemiddel for å få frem iveren og gleden ved leken.

⁵⁵ Lytt til cd, spor 12, DeGaetani og Kalishs tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

⁵⁶ Lytt til cd, spor 11, Leiferkus og Skigins tolkning av takt 1-25 i sang seks, *Rytteren*.

Dorliac og Rihters innspilling er rytmisk stabil og varierer lite i dynamikk. Det lekne uttrykket i sangen kommer frem gjennom at Dorliac velger å rope noen ord og ved at hun synger i styrkegrad fortissimo i de 25 taktene, slik at Mischa oppfattes ivrig. Richter vektlegger basstonene med de jevne rytmiske figurene som siterer hesten i sangen og det underbygger også leken til Mischa.

Jeg opplever i Safiulin og Demidenkos innspilling at pianisten får en solistisk rolle ved at han er tydeligere i diskantstemmen og lar basstemmen ligge som et jevn rytmeakkompagnement under. Diskanten oppfattes som melodi, og bassen som hesten i sangen, og bruken av pedal gjør at klaveret oppfattes fyldig og individuelt. Safiulin fremhever Mischas lek ved at han benytter seg av en slags parlandokarakter gjennom glissandoer. Dette gjør at språket til Mischa virker tilfeldig, og leken hans spontan. Safiulin er også nøyaktig i utføringen av de rytmiske figurene. Det hjelper klaverets stemme frem i lydbildet og gjør at begge de to instrumentene oppfattes som to forskjellige roller.

Alle innspillingene klarer på ulik måte å få frem lekenheten, spontaniteten og iveren som Mischa føler i de første 25 taktene av sang nummer seks, *Rytteren*. Innspillingene til Safiulin og Demidenko og innspillingen til DeGaetani og Kalish benytter seg av hver sin noteutgivelse og jeg synes at begge innspillingene utmerker seg ved at de får frem en større individualitet i instrumentene og en spontanitet og barnlig glede på en helt tydelig måte. Likevel vil jeg konkludere med at den innspillingen av sang nummer seks, *Rytteren*, som er mest engasjerende og interessant å høre på, er utgaven til DeGaetani og Kalish. De viser på en utmerket måte at de klarer å gjennomføre et høyt tempo uten at det går på bekostning av samspillet deres. De vektlegger individualiteten i stemmene og oppnår å formidle lek, spontanitet og iver og av disse grunnene kommer jeg til å velge Peters utgave av sangen når jeg skal fremføre den selv. Med DeGaetani og Kalish innspilling som mal for fremføringen av sangen finner jeg at det er en fordel for uttrykket i sangen at sangeren er aktiv i de taktene som MS velger å utelate vokalstemmen.

2.4. Samspillet mellom piano og vokal med hovedvekt på sang nummer en, *Eventyret*.

Innspillingene som blir brukt:

DeGaetani og Kalish

Rodger og Vignoles

Leiferkus og Skigin

Interpretasjon av syklusen.

Pianistens rolle i sanger for vokal og piano er ofte svært akkompagnerende og lite solistisk. I denne syklusen er det ikke slik. Her spiller sangeren og pianisten en likeverdig rolle, og samspillet mellom dem er avgjørende for en god fremførelse av syklusen. Det er viktig at begge setter seg inn i den andres stemme og kjenner den andres detaljer i musikken. Klaverets stemme har gjennom hele syklusen mange musikalske sitat og henvisninger som referer til vokallinjen til sangene. Hvis pianisten ikke har god oversikt over hva sangeren gjør, både musikalsk og tekstlig, vil disse sitatene ha mindre effekt og bidra til å svekke den ønskede stemningen i sangene.

Interpretatorisk er det helt nødvendig at begge parter forbereder hele notebildet godt og at man kjenner hverandres stemmer og dermed kommer til enighet om en felles tolkning av syklusen.

Analyse av samspillet i utvalgte innspillinger i sang en, *Eventyret*.

Ved å studere notebildet finner man i hele syklusen at Mussorgskij benytter seg mye av melodidobling i vokalstemmen og klaverstemmen⁵⁷. Dette frembringer blant annet en individualitet i både klaverstemmen og vokalstemmen. En parallell melodilinje mellom sang og piano kan også fremheve eller undertrykke oppfattelsen av musikalske elementer som tekst, taktart, harmoni og toneleie og dette er naturligvis med på å påvirke det endelige resultatet av sangen. For eksempel har Mischa i takt 7 i den første sangen begynt å fortelle historien om den slemme ulven som spiser alle barna i skogen (noteeksempel 16). Her legger Mussorgskij inn både taktartsskifter, dissonerende akkorder og melodidobling som i klaveret veksler mellom diskanten og bassen. Til sammen skaper dette et svært dramatisk og skremmende musikalsk uttrykk som passer svært godt sammen med teksten.

Noteeksempel 16, sang en, *Eventyret*, takt 7-9.

⁵⁷ Se noter til syklusen i sin helhet i vedlegg, noter.



Det blir svært tydelig og hørbart hvis sangeren og pianisten ikke er presise og samstemte slike steder i musikken. I innspillingene er de små detaljene viktige for hvordan uttrykket oppfattes av lytteren. I Jan DeGaetanis innspilling kommer for eksempel den dissonerende sekunden i takt syv og ni (ibid.) ikke godt frem i klaveret⁵⁸. Kalish spiller akkorden mykt og lyst, og forskjellen blir tydelig hvis man sammenlikner med Joan Rodgers innspilling. Der markerer Vignoles akkorden, og dette er med på å sette en ubehagelig stemning og skape et skremmende uttrykk i sangen. Forskjellen jevnes allikevel ut ved at Kalish legger mer trykk på basstonene i tredje og fjerde slag i takt åtte (noteeksempel 16). Dette skaper en forventning og autoritet i uttrykket og får historien om ulven til å virke redselsfull og mystisk⁵⁹. Siden Vignoles markerer det lysere leiet i klaveret velger han å gjøre mindre ut av bassen i disse taktene. I stedet for en veldig mørk og forventningsfull spenning oppnår han da en sitrende og tilstedeværende spenning. Begge uttrykkene/tolkningene oppnår det samme målet; å formidle barnets engasjement i en ”skummel” historie.

Et annet eksempel på melodidobling, som presenterer en annen musikalsk karakter, finner man i takt 19-21 (noteeksempel 17). Her beholder Mussorgskij taktarten og lar klaveret ligge i en bølgede bevegelse mellom kvart, ters og kvint i diskanten, mens bassen konsekvent dobles i oktavavstand.

Noteeksempel 17, sang en, *Eventyret*, takt 19-21.

⁵⁸ Lytt til cd, spor 15, DeGaetanis del 1 av sang 1, *Eventyret*.

⁵⁹ Lytt til cd, spor 16, sekundhenvisning 0:15-0:23. Rodgers del 1 av sang 1, *Eventyret*.

folg-sam nicht ih-rer Nja-njusch-ka, nicht ge-horch-ten

cresc.

Effekten av det blir at det tekstlige innholdet underbygges av det musikalske uttrykket. Musikken høres jevn og liketil ut. Mischa sier frem en "regle" han er blitt opplært av Njanja om at den som ikke hører på foreldrene sine blir tatt av ulven. Dette er en av Njanjas skremselshistorier for å hindre at Mischa skal leke alene i skogen. Historien om ulven er en parallell til historien om Nøkken i vannet som ble fortalt barn for å hindre dem i å gå for nær kanten uten voksenoppsyn. Denne frasen synger Mischa med selvfølgelighet, fordi dette er noe han har lært og hørt mange ganger. Musikken påpeker det selvfølgelige uttrykket i takt 19-20 (ibid.) gjennom en naturlig fremdrift i frasen uten dynamiske avvik. Her utmerker Joan Rodgers seg fordi hun er den eneste av utøverne som synger dette partiet med tilgjort stemme som minner om måten hun legger om stemmen sin på når hun tolker Njanja. Klaveret spiller bestemt og klart, og uttrykket får et høytidelig og "voksent" preg. Det tydeliggjør at denne historien er det Njanja som har fortalt Mischa, og at han hermer etter henne i takt 18-20 (ibid.)⁶⁰.

Semion Leiferkus lager et helt annet uttrykk i disse taktene i sin innspilling (noteeksempel 17). I hans tolkning virker Mischa mer nølende og prøvende og nesten litt bekymret ved at han drar mer på tonene. Klangene i stemmen er lik den måten Leiferkus synger resten av sangen på. Klaveret ligger i bakgrunnen av melodistemmen uten å markere seg og Skigin vektlegger først og fremst de lyse tonene i klaveret som gir rom for et lettere og barnslig uttrykk i musikken. Det oppleves likevel en fremdrift i frasen. Fordi Mischa fremstår nølende og usikker i denne versjonen underbygger fremdriften teorien om at Mischas ord er en gjentakelse av noe han har hørt mange ganger og ikke trenger å tenke seg om for å gjenfortelle det⁶¹.

⁶⁰ Lytt til cd, spor 16, sekundhenvisning 0:38–0:47, Rodgers del 1 av sang 1, *Eventyret*.

⁶¹ Lytt til cd, spor 17, sekundhenvisning 0:45–0:56, Leiferkus` del 1 av sang 1, *Eventyret*.

Tempoet påvirker også hvordan uttrykket i frasen blir oppfattet. Teresa Berganza velger i sin innspilling å gå svært ned i tempo i disse taktene (noteeksempel 17) og holde det helt stødig og jevnt til frasen er avsluttet. På denne måten høres den musikalske karakteren svært omstendelig og viktig ut. Vokalstemmen får tid til å vektlegge alle tonene, og Berganza er klar i tekstuttalen og opptatt av å uttale ordene tydelig. Klaveret er like omstendelig som sangeren, og timingen på mellomtonene i bassen i takt 19 og 20, hvor bassen spiller en D mens melodien synger en G (ibid.), er helt nøyaktig i forhold til den jevne rytmen. Man kan velge å tro at Berganza opplever Mischa som en gutt som er opptatt av å huske detaljer og ikke gir rom for feil i sin gjenfortellingen av historien han har lært av Njanja. Dette partiet i sangen er ikke viktig for historien i sangen, men forteller likevel noe om Mischas skille mellom fantasi og virkelighet og Njanjas rolle som oppdragende barnepike⁶²

I takt 13 (noteeksempel 18), ser man et veldig typisk eksempel på hvordan musikken underbygger teksten i sangen. Mischa forteller om hvordan barna i skogen jamrer og skriker når de blir spist av ulven. Han lever seg inn i historien og blir redd mens han forteller den. Mussorgskij har satt inn en decrescendo i melodistemmen som antyder at Mischa ombestemmer seg for hvilket eventyr han vil høre, fordi han blir redd når han tenker på hvor forferdelig barna i skogen har det. Ordet *jamre* får betydning gjennom klaverets stemme ved at det spiller en hel oktav med kromatisk nedgang i 8.dels trioler. Der melodilinjens decrescendo har klaverstemmen crescendo og hele frasen avrundes med en fermatert pause. Disse to musikalske virkemidlene gir rom for tolkningen om at Mischa først kjenner på en redsel, i det første slaget i takten, og så trenger et øyeblikk for å samle tankene sine og gå videre med historien i det fjerde og femte slaget i takten (ibid.).

Noteeksempel 18, sang en, *Eventyret*, takt 13.

⁶² Lytt til cd, spor 18, Berganzas del 1 av sang 1. *Eventyret*.

Et annet eksempel på hvordan musikken underbygger teksten finner man i takt 31-34 (noteeksempel 19) hvor Mischa forteller en morsom historie om en konge som haltet på det ene benet derfor måtte hinke når han gikk⁶³. Denne historien om kongeparet synes Mischa er morsom, og dette viser seg i musikken. Mussorgskij legger inn dissonanser i disse taktene også, men i motsetning til det spenningsfylte og dramatiske uttrykket i fortellingen om ulven blir det musikalske uttrykket her lysere og mer ”klovnete”. Tritonusspranget i melodistemmen og sekundsprangene i klaverstemmen blir oppløst i en A-dur akkord i takt 34, som virker avklarende og beroligende i frasen(noteeksempel 19). Forslagene i klaverstemmen angir kongens hinking, og i innspillingene hører man tydelig hvordan Mussorgskij har lagt inn dette som et musikalsk virkemiddel for å underbygge og fremheve teksten.

Noteeksempel 19, sang en, *Eventyret*, takt 31-34.

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, marked *mf*, with the lyrics: "Er war lahm und hink - te im - mer so, wo er". The bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part features a tritone leap in the melody and second leaps in the accompaniment.

I innspillingen til Teresa Berganza og Riquardo Requejo velger pianisten i takt 13 (noteeksempel 18) å legge trykk på første slaget i takten og gjøre en tydelig markato på den første akkorden. Det gjør at Berganzas tone kommer mindre i fokus og at teksten i dette tilfellet blir mindre viktig enn musikken for å få frem det tekstlige innholdet. Musikken, slik Mussorgskij skrev den, er nok i seg selv til å forklare hva det tekstlige innholdet i denne takten er. Requejo får frem dramatikken og redselen Mischa føler, og han klarer også i det første slaget å uttrykke at den lille gutten blir overrasket når han oppdager hvor skummel han synes historien er. Crescendoen som er skrevet inn i noten kommer ikke like tydelig frem, men man aner en betoning i den tredje og fjerde triolen i klaverstemmen. Requejo velger å vektlegge den første tonen, fremfor å utnytte crescendo-decrescendoen som er angitt for å tydeliggjøre høydepunktet i det tekstlige innholdet i frasen gjennom et musikalsk språk.

⁶³ Se vedlegg, tekstoversettelse, sang en, *Eventyret*.

Berganza velger å legge større vekt på vokalen i det første slaget i takten og lar den klinge litt lenger enn notens noterte verdi. Dette fremstår som et motstykke til klaveret som haster videre i triolene. Gjennom dette skaper hun inntrykket av at Mischa er redd, mens Requejo lager et musikalsk bilde på Mischas følelse⁶⁴.

Boris Christoff og Alexandre Labinsky gjør på samme måte som i Berganzas innspilling ved å gjøre en tydelig markato på det første slaget i takten. Her er Christoff mer dominerende i lydbildet enn Berganza, og det fører til at ordene og teksten Mischa synger blir tydeligere. Christoff synger denne takten i et hurtigere tempo og Mischa virker med dette mer ivrig. Man får inntrykket av at Mischa er mindre redd i denne innspillingen enn hos Berganza, og Christoff gir heller et inntrykk av at Mischa haster med å fortelle historien for å få en bekreftelse av Njanja på at det han forteller er riktig, at man blir spist av ulven når man ikke hører på foreldrene sine (noteeksempel 17). Labinsky følger opp det samme hurtige tempoet i takt 13 (noteeksempel 18) men avrunder frasen ved en liten ritardando i kromatikken helt i slutten av takten. Da benytter han seg også av pianissimo⁶⁵. Denne effekten gjør at musikken gir inntrykket av at Mischa tar en kort pause før han får en spontan tanke og snakker uanfektet videre. Dette er også en god måte å runde av et tekstlig tema og musikken bidrar dermed til å underbygge teksten i neste takt som er helt uten sammenheng med det Mischa sier i takt 13. Mussorgskij forsøker her å formidle det som er svært typisk for et barns språk, når det sier akkurat hva det tenker, helt spontant og svært ofte uten umiddelbar sammenheng mellom de forskjellige tankene, gjennom musikken. I takt 31-34 (noteeksempel 19) gjør Christoff om stemmen sin slik at den tenderer mot hvisking. Samtidig ligger klaveret i bakgrunnen og presiserer kongens halting gjennom forslagene i klaveret. I denne takten spiller klaveret en mye tydeligere rolle enn Labinsky lar det gjøre i takt 13 (noteeksempel 18). Han spiller i et jevnt tempo og uten dynamiske forskjeller, men man oppfatter godt at klaveret skal forestille kongens halting. Christoff varierer stemmen med hviskelyder som om han forteller noe veldig spennende og han utnytter virkemidler som små glissandoer, som skaper en slags parlandokarakter i stemmen hans. Dette gjør at sangeren og pianisten møter hverandre godt i samspillet av disse taktene. Christoff gjør mange variasjoner i rollen som Mischa i disse taktene mens Labinsky velger å la klaveret ligge i bakgrunnen og presisere Mischas ord, og lage et musikalsk bilde som underbygger det gutten forteller⁶⁶. Dette er den samme metoden som Berganza og Requejo benytter i takt 13 (noteeksempel 18) hvor de bytter om rollene og

⁶⁴ Lytt til cd, spor 19, Berganzas del 1 av sang 1, *Eventyret*.

⁶⁵ Lytt til cd, spor 20, sekundhenvisning 0:13-0:25, Christoffs del 1 av sang 1, *Eventyret*.

⁶⁶ Lytt til cd, spor 20, sekundhenvisning 0:54-01:12, Christoffs del 2 av sang 1, *Eventyret*.

lar teksten komme i bakgrunnen av musikken. I deres versjon av takt 31-34 (noteeksempel 19) skaper de en mye større dramatik enn hva Christoff og Labinsky gjør. Berganza synger med en tydelig og skarp stemme og markerer hver tone i taktene og legger ekstra vekt på det første slaget i takt 32. Dette gjør at Mischa virker som om han har en trang til å poengtere teksten i denne delen av historien. Den humoristiske undertonen i taktene er ikke tilstede i denne innspillingen. Berganza og Requejo velger å spille i fortissimo. Berganzas markering av alle tonene og poengtering av teksten, i samspill med en sterk styrkegrad, gjør at taktene oppfattes dramatiske i stedet for humoristiske. Requejo markerer også sine akkorder og varierer ikke med dynamikk eller tempo. Det underbygger det poengterende uttrykket hos Berganza⁶⁷. Dette er et godt eksempel på at det tekstlige innholdet ikke blir formidlet gjennom musikken og resulterer i at man er avhengig av å høre ordene i teksten for å forstå den humoristiske undertonen i taktene.

Med utgangspunkt i sang nummer en, *Eventyret*, finner man at Mussorgskij klarer å formidle barnets spontane, ubekymrede og engasjerte språk gjennom musikken. Ved bruk av ordmalende musikalske virkemidler oppfatter man teksten gjennom musikken så vel som musikken gjennom teksten. Samspillet mellom sanger og pianist er avgjørende for å uttrykke dette og det er nødvendig at utøverne har en felles tolkning av sangen for at teksten skal bli hørbar gjennom det musikalske uttrykket. Vokalstemmen og klaverstemmen oppleves i stor grad som to individuelle stemmer i sangen og det åpner opp for en større variasjon i Mischas karakter, fordi han blir tonesatt av to forskjellige instrumenter og klangfarger.

⁶⁷ Lytt til cd, spor 21. Berganzas del 2 av sang 1, *Eventyret*.

3.Konklusjon.

Sammendrag av oppgaven.

I denne oppgaven har jeg foretatt en studie av ulike innspillinger av Mussorgskijs syklus, *På Barnerommet*.

I den første delen ønsket jeg å se nærmere på de forskjellige utøvernes variasjoner i uttrykket av rollefiguren Njanja, i forhold til hvordan de uttrykker hovedpersonen Mischa. Det er interessant å se at alle utøverne valgte å gjøre en tydelig forandring i uttrykket og at skillet mellom de to kom tydelig frem i alle innspillingene. Eksempelvis er det stor forskjell i innspillingene når det gjelder stemmebruk i tolkningen av Njanja i forhold til Mischa, for å tydelig vise forskjell mellom rollene.

I den andre delen ønsket jeg å presentere min egen tolkning av at Mussorgskij introduserer en tredje person, Mischas mor, i den sjette sangen i syklusen, *Rytteren*. For å finne ut mer om dette studerte jeg innspillingene for å høre om min tolkning kunne stemme overens med utøvernes tolkning i innspillingene. Her fant jeg at to av tre innspillinger kunne sammenfalle med min egen oppfatning om at Mussorgskij faktisk introduserer en tredje figur, mens jeg i den tredje innspillingen oppfatter at utøverne ikke samtykker, men heller tolker det dithen at figurene er Njanja, men fremstilt i en mykere karakter enn ellers i syklusen.

I den tredje delen ønsket jeg å se nærmere på de forskjellige noteutgivelsene av sang nummer seks, *Rytteren*. Jeg ønsket å sammenligne innspillingene og å vise forskjeller og likheter i dem og for å gjøre dette viste jeg til fire ulike innspillinger som benytter seg av de to forskjellige noteutgivelsene. Det var interessant å se at Mischas uttrykk var ulikt i de to utgivelsene og at innspillingene varierte fra hverandre. Til slutt gav jeg min kunstneriske vurdering av hvilken

av noteutgivelsene jeg synes fungerte best for å uttrykke innholdet i sangen, basert på hva jeg hørte i innspillingene.

I den fjerde delen ønsket jeg å vise hvordan Mussorgskij underbygger teksten i sang nummer en, *Eventyret*, ved å la klaveret ha en individuell og fremtredende stemme. Sangeren og pianist har i denne sangen hver sin solistiske rolle og individuelle stemme, som ved å ”spille mot hverandre” er med på å fremheve teksten og historien på en interessant måte. Jeg ville poengtere viktigheten av et godt samspill i denne sangen, for å oppfylle det jeg oppfatter som Mussorgskijs ønske om å fremheve barnets talemål gjennom musikken, og forsøkte å beskrive hvordan dette gjør seg gjeldende og hørbart i innspillingene.

Mine personlige oppdagelser.

Det å studere andre utøveres arbeid av en syklus jeg på forhånd er godt kjent med har vært en annerledes og interessant måte å arbeide på. Jeg benytter meg stadig av andre utøveres innspilte arbeid når jeg skal hente inspirasjon til mitt eget arbeid av nytt og gammelt repertoir, men jeg har aldri studert det interpretatoriske arbeidet, den tekniske utførelsen og det musikalske og tekstlige uttrykket til en annen utøver så grundig og nøye noen gang før. Siden jeg har jobbet lenge med syklusen hadde jeg naturligvis, før jeg startet studiene av innspillingene, gjort meg opp mange meninger om hvordan jeg syntes syklusen bør tolkes i henhold til den problemstillingen jeg har laget for oppgaven. I størst grad har studiene av innspillingene vært bekreftende for de meningene jeg allerede hadde og i de fleste tilfellene er jeg enig med det musikalske uttrykket de forskjellige innspillingene har. Det som har vært interessant å finne for resultatet av studiet, er hvordan førsteinntrykket mitt av innspillingene har forandret seg. De første gangene jeg lyttet til de forskjellige innspillingene ble det naturlig å starte undersøkelsen av hvordan utøverne tolket Njanjas rollefigur i forhold til Mischa. Etter de første gjennomhøringene var jeg av en klar formening om at det er en fordel å være mann når man fremfører syklusen fordi Njanjas uttrykk ble mye tydeligere og kontrasten mellom hennes karakter og Mischas karakter ble i mye større grad erkjent i mannstemmene. Men etter at jeg nå har gått dypere inn i en analyse av innspillingene har jeg funnet at det ikke nødvendigvis er mannstemmene som får best frem karakteren Njanja. Det som heller utmerket seg når jeg undersøkte innspillingene og utøvernes måte å tolke rollefiguren på, er den tekniske kvaliteten til utøverne, deres samspill og hvor nøye de er i detaljene i det musikalske innholdet, både individuelt og samspillmessig. Med disse faktorene til stede i utføringen av syklusen oppfatter man enkelt forskjellen mellom rollefigurene i syklusen på en tydelig og

sterk måte uten at det går på bekostning av musikk, rytme, samspill og teknikk og det gjør at syklusen oppleves helhetlig helt uavhengig av om det er en kvinne eller en mann som synger.

En annet faktor som ble tydelig for meg i arbeidet med syklusen var elementet om den tredje personen som dukker opp i sang nummer seks, *Rytteren*. Før jeg startet studiet av innspillingene var jeg svært usikker på om denne burde tolkes som en mildere karakter av rollen til Njanja, eller om den skulle tolkes til å faktisk være en ny rolle i syklusen. Selv om arbeidet med innspillingene viste at forskjellige utøvere tolket karakteren på begge måtene ble jeg likevel overbevist om at Mussorgskij presenterer oss for en ny figur i sang seks, *Rytteren*.

Arbeidet med syklusen og studiet av innspillingene har vært svært interessant å holde på med og jeg har fått stor innspirasjon til videre fremføring av *På Barnerommet*.

Vedlegg.

Litteraturliste:

Bok:

Sven E. Svensson og Erik Noreen (1946): *Bonniers illustrerade Musiklexikon*, Albert Bonniers forlag.

Elef Nesheim (1985): *Musikkhistorie*, Norsk musikkforlag.

Kjell Bloch Sanved og Sverre Hagerup Bull (1951): *Musikkens verden, Familiens musikkbok*, Musikkens verden A/S.

Artikkel:

Bjørkvold, Jon Roar (1999): *Studica Musologica Norvegica nr 25*, "Det nasjonale tonefall – et russisk perspektiv.

Noter:

Mussorgskij, M. P. *Lieder*, Band 1: 12 Lieder: für Singstimme und Klavier/Modest Petrovitsj Mussorgskij, revision und deutsche übersetzung von Hans Schmidt, Edisjonsnummer: 3394 a, Edition Peters.

MS` noteutgivelses forord,(Vorwort des Herausgebers, Mussorgskijs samlede verker) Paul Lamm, Moskva 1927-28.

Internettreferanser:

(Alle lest i april/mai 2009)

<http://www.answers.com/topic/the-nursery-detskaya-7-song-cycle-for-voice-piano-edited-by-rimsky-korsakov>

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19468?q=mussorgsky&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Dorliak-Nina.htm>

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Richter-Sviatoslav.htm>

<http://www.answers.com/topic/jan-de-gaetani>

<http://www.answers.com/topic/gilbert-kalish-classical-musician>

<http://www.answers.com/topic/joan-rodgers-classical-musician>

<http://www.answers.com/topic/roger-vignoles-classical-musician>

<http://wath.awardspace.com/GSafiuli.htm>

<http://www.concertartist.info/I/SAF001.html>

<http://www.answers.com/Nikolai%20Demidenko%20>

<http://www.answers.com/topic/sergei-leiferkus>

<http://www.conservatory.ru/node/594>

<http://jazzplus.gmn.com/artists/artist.asp?id=2263&bio=true>

<http://www.answers.com/topic/teresa-berganza-classical-musician>

<http://www.answers.com/topic/boris-christoff-classical-musician>

English summary.

This is a work about the Russian composer, Modest Mussorgskij's songcycle *The Nursery* (in Russian, *Detskaya*). The work shows seven different recordings of the songcycle and here I write about how the different recordings interpret the cycle. My assignment includes four different chapters which look for differences and similarities in the recordings, and also how the performers in the recordings, in different ways, interpret the cycle.

In the first part of this work I look at how the singers in the cycle use their voices and their way of performing the second and fifth song of the cycle to show a difference between the two roles, Mischa and Njanja.

Secondly I give a presentation of my own belief that Mussorgskij introduces a third person in song number six by showing several different musical differences in this song compared to the rest of the cycle and I try to find out if the performers in the recordings share my opinion about the character in song number six.

In the third part of my work I continue looking at the same song, but here I compare two different editions of musical sheets, by using Peters edition and the second edition of Mussorgskij's Collected Works. I try to find how four of the recordings show different musical expressions, by using the two different, and quite unlike, editions.

Lastly in my work I point out the importance of the carefully collaborative work between the singer and the pianist and I try to point out how Mussorgskij wanted to express the child's language through a musical work, and look at how the different recordings catch this in the first song of the cycle.

Innspillinger av Mussorgskijs *På Barnerommet*:

1. The Nursery: Sviatoslav Richter & Nina Dorliac
”Mussorgsky: The Nursery (Detskaya) Song cycle for voice and piano.”
Live in the small hall of Moscow Conservatory, 1956.
Re mastered, 2001(release date)
2. The Nursery: Jan DeGaetani & Gilbert Kalish
”Rachmaninov, Mussorgsky & Tchaikovsky: Russian Songs” 1996 (release)
3. Detskaya / The nursery : Joan Rodgers & Roger Vignoles
”Russian Songs” 2004 (release)
4. Die Kinderstube - Texte Vom Komponisten: Teresa Berganza & Ricardo Requejo
”Schumann: Frauenliebe Und-leben / Mussorgsky: Kinderstube”. 1982
5. Detskaya / The nursery: Anatoli Safiulin & Nikolai Demidenko
”Mussorgsky: Song Cycles” 16 February 1995
6. The Nursery (Detskaya): Sergei Leiferkus & Semion Skigin
”Mussorgsky: Songs, Volume 1” April 11, 1995
7. The Nursery: Boris Christoff & Alexandre Labinsky
”The very best of Boris Christoff” 2005 (release)

Øversettelser av alle tekstene.

1. Å, fortell meg, Njanjuschkka, det eventyret om varulven vet du. Han som er i det mørke huset og der barna drar inn i skogen og ulven kommer og spiser på knoklene... og hvor barna skriker og jamrer seg.. Njanjuschkka! Ikke sant at for å straffe dem spiste han barna? Fordi de ikke gjorde som deres barnepike og foreldre sa; derfor spiste han dem, Njanjuschkka?

Eller forresten: heller fortell meg det der om kongeparet som bodde med sjøen i det flotte slottet. Han var lam og hinkte hele tida og hver gang han snublet så vokste det en sopp fram med en gang! Og kona var alltid forkjølet og når hun nøys så knuste alle vinduene. Vet du noe, Njanjuschkka: det eventyret om ulven trenger du egentlig ikke å fortelle. Vi lar bare han være i skogen! Fortell meg heller det andre morsomme eventyret!

2. Å, du din frekkas! Ullgarnet mitt har du rotet til, strikkepinnene er dratt ut. Å, du! Alle maskene er gått opp! Blekk er sprutet på strikketøyet! Fy deg! Skam deg! Marsj inn i skammekroken! Din pøbel!

”Jeg har ikke gjort noe, Njanjuschkka, har ikke rørt strikketøyet ditt! Katten har lekt med nøstet og han har dratt ut strikkepinnene. Men Mischa var skikkelig. Mischa har ikke gjort noe! Men Njanja er slem og dum, og Njanjas nese er ganske skitten også. Mischas hår er vakkert og glatt kjemmet, Njanjas kyse sitter alltid skjevt. Uten grunn lar Njanja Mischenka stå i skammekroken: Nå er Mischa slett ikke glad i Njanjuschkka lenger, ser du!”

3. Njanja, Njanjuschkka, tenk så skrekkelig, kjære Njanjuschkka. Satt og lekte på sanden, med løvet- under bjørka. Bygde et lite hus av den fineste spon fra lønnetre, du vet, de som mamma skjærte ut til meg. Huset var ferdig, med et lite tak på. Det var et fint lite hus.

Da! Sitter det på gavln en Bille, tenk! Så svart og stor og tykk-fryktelig! Beveger snurrbarten sin og ser hele tiden sint på meg. Å, som jeg skvatt da! Og plutselig brummet den høyt... brer ut sine vinger og flyr på meg. Og med et vingeslag flytter den seg til tinningen min! Jeg bøyde meg ned, Njanjuschkka, og satt og turte nesten ikke å puste! Med et øye skjulte jeg bort.. og tenk! Hva tror du, Njanjuschkka: Der ligger billen på ryggen med føttene stille sammenfoldet, den er ikke sint lenger og beveger ikke snurrbarten mer og brummer ikke lenger, bare de små vingene skjelver svakt. Om den er død? eller om den bare later som? Hva

er i veien med den? Hva tror du, Njanja? Hva som feiler den? Med et vingeslag treffer den meg og faller derfor selv ned! Hva er i veien med den, billen?

4. Tjapa, eiapopeia, Tjapa sov inn, lukk dine små øyne! Tjapa; sov, hører du? Tjapa sov inn. Hvis du ikke vil være snill kommer den store ulven og drar deg inn i skogen! Tjapa, sov inn. Nå skal jeg fortelle deg hva du skal drømme om. Om trolldomshagen hvor det vokser søtsaker på trærne der det ellers vokser frukt. Der er det kaker og konfekt som du kan plukke så mye du vil! Eiapopeia, sov inn, eiapopeia Tjapa!

5. Kjære Gud, beskytt mamma og pappa velsign og bevare dem. Kjære Gud, beskytt min bror, Wassenka, også Mischenka. Kjære Gud beskytt kjære bestemor også, gi henne lang levetid og la henne være frisk. Bestemor er så god og så gammel, kjære Gud. Og beskytt, kjære Gud, tante Katja, tante Natascha, tante Mascha, tante Parascha, tante Ljuba, Warja og Sasha og Olja og Tanja og Nadja, onkel Petja og Kolja, onkel Walodja og Grischa og Sascha, alle sammen, kjære Gud, bevar og beskytt; Filja og Wanja og Mitja og Petja og Dascha, Pascha, Sonja, Dunjuscka

Njanja, si meg, Njanja. Hvordan er det nå det fortsetter?

”Å, du uaktsomme gutt! Hvor ofte må man gjenta seg?: Kjære Gud, bevar og beskytt meg nådig også!”

Kjære Gud, bevar og beskytt meg nådig også! Var det sånn, Njanjuscka?

6. Hopp, hopp! Hei, raskere! Hei, fortere! Ptrrrrr... Stopp!

Wasja, hei, Wasja. Hører du? Kom og lek i dag. Men ikke kom for sent!

Nå, forover! Hopp! Lev vel, Wasja! Jeg har langt gjen å ri, men jeg er nok hjemme før kvelden for vi må jo legge oss så fryktelig tidlig.. altså, ikke for sent. Ta ta ta... Rydd vei!

Au! Å, det gjør så fryktelig vondt i foten min!

”Lille venn, har du skadet deg? Så så, bare ikke gråt. Det blir snart bra igjen. Kom, opp og stå igjen, sånn ja, mitt barn.

Se, så vakkert. Ser du? I krattet foran deg. Å, for en vakker liten fugl! Og for noen flotte fjær!

Ser du? Hvordan går det nå, er du bedre?”

Jeg er bedre! Jeg har ridd veldig langt, men nå må jeg ri hjem igjen. Jeg må hjem og stelle meg for vi får gjester. Hopp hopp. Jeg må hjem å stelle meg...

7. Ai, mor, ai, kjære mor. Jeg løper for og finne solskjermen, det er så skrekkelig varmt! Leter over hele huset, men jeg finner den ikke. Ikke på bordet og ikke på kommoden. Kan jeg ha satt den ved vinduet? Da ser jeg katten vår. Vår Prins, som sniker seg rundt fugleburet. Fuglen sitter i kroken og skjelver og piper.

Å, så sint jeg var da!

”Så, pus. Lengter du etter fuglen? Nei, vent. Kriger du allerede? Bare pass deg!”

Som om jeg ikke la merke til noen ting ble jeg stående og med blikket til siden skjulte jeg bort på ham for å se hva han ville gjøre, og tenk hva! Rolig så den på meg, den falskingen, og strakk så klørne frem. Er fuglen klar til å bli tatt? Så før den til, Shcwaps!

Mamma, så harde de klørne er! Det gjør vondt i fingeren min, mamma. Her ute på tuppen brenner og stikker det så... Nei, for en slem katt, mamma... ikke sant?

Liste over spor på vedlagt cd.

1. Christoff og Labinskys tolkning av Njanja i sang to.
2. Rodger og Vignoles tolkning av Njanja i sang to.
3. DeGaetani og Kalishs tolkning av Njanja i sang to.
4. DeGaetani og Kalishs tolkning av Njanja i sang fem.
5. Safiulin og Demidenkos tolkning av Njanja i sang fem.
6. Safiulin og Demidenkos tolkning av Njanja i sang to.
7. DeGaetani og Kalishs tolkning av tredje personen i sang seks.
8. DeGaetani og Kalish innspilling av "mor" figurens musikalske tema i sang syv.
9. Rodger og Vignoles tolkning av tredje personen i sang seks.
10. Safiulin og Demidenkos tolkning av tredje pesonen i sang seks.
11. Leiferkus og Skigins 1.del av sang seks.
12. DeGaetani og Kalishs 1.del av sang seks.
13. Dorliac og Richters 1.del av sang seks.
14. Safiulin og Demidenkos 1.del av sang seks.
15. Degaetani og Kalishs 1.del av sang en.
16. Rodger og Vignoles 1.del av sang en.
17. Leiferkus og Skigins 1.del av sang en.
18. Berganza og Requejos 1.del av sang en.(a)
19. Berganza og Requejos 1.del av sang en.(b)
20. Christoff og Labinskys 1. og 2.del av sang nummer en.
21. Berganza og Requejos 2.del av sang nummer en.

II. Kinderstube.

Mit der Njanja.

(Moussorgsky.)

Allegretto.

5.

O er - zähl mir, Nja-njusch-ka, o er - zähl das Mär-chen mir, weißt du,

das vom Währ-wolf, weißt du noch! Wie er um das Haus im

Dun-keln schlich, wie die Kin-der er zum Wal-de trug und sie

fraß, daß kein Knö - chel-chen üb-rig blieb, und wie laut die Kin-der schrie'n und

jam - mer - ten... Nja-njusch-ka! nicht wahr,

da - für zur Stra - fe fraß er sie, weil sie

folg-sam nicht ih - rer Nja-njusch - ka, nicht ge - horch-ten ih - ren

El - tern auch; da-für fraß der Wolf sie, Nja-njusch-ka?

f

O - der weißt du: lie - ber noch er - zähl mir von dem

p

Kö-nigs-paa-re, das am Meer in ei-nem schö-nen Schlos-se wohn-te.

p

mf

Er war lahm und hink-te im-mer so, wo er

sf sf sf sf sf sf

stol-per-te, wuchs ein Pilz so-gleich! Und die Frau, die hat-te

p

Schnup - - fen stets; wenn sie nies-te, platz - ten al - le

Schei-ben. Weißt du, Nja-njusch-ka: von dem Wol-fe das bes-ser schon

nicht er - zähl! Laß im Wald ihn! und er - zähl mir lie - ber

das! das Ko-mi-sche!

Im Winkel.

(Moussorgsky.)

Allegro molto.

f *mf*

Ach du ein Un - art! den

6. *f* *sf* *mf sf* *sf*

Knaul mir ver - wühlt, die Na - deln ver -

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

cresc.

streut, ach du! al - - le Ma - schen zer - trennt!

sf cresc. *sf* *sf* *sf*

f

Mit Tin - te das Strick-zeug be - spritzt mir gar!

f *f*

Pfui doch! Schäm dich!

Marsch in'n Win - kel! Du

Andantino. *mf*
Un-art! „Ich ha-be nichts ge-tan doch, Nja-njusch-ka, hab dein

p
Strick-zeug auch nicht mal an-ge-rührt! Ge - spielt hat mit dem Knaul die

Kat-ze bloß, und die Na-deln sind da-bei her - aus-ge-rutscht. Doch

Mi-schen-ka war ar-tig ganz, Mi-schen-ka hat nichts ge-tan.

eigensinnig
Nur Nja-nja ist ganz schlecht und dumm, und Nja-njas Na-se ist ganz schmutzig auch;

p Mischas Haare sind hübsch glatt gekämmt, *cresc.* Njanjas Hau-be sitzt ihr immer schief. *sf*

f Oh-ne Grund schilt Nja-nja Mi-schen-ka, *dim.* läßt ganz um-sonst ihn im Win-kel stehn.

p un poco più lento
Jetzt hat Mi-scha auch gar nicht mehr lieb sei-ne Njanjuschka, siehst du?" *sf*

un poco più lento

Der Käfer.

(Moussorgsky)

Allegro non troppo. *f*

Nja - nja, Nja - njusch - ka! denk wie schrecklich,

7. *f* *mf*

lieb - ste Nja - njusch - ka! *p* Saß und spiel - te auf dem San - de

p

bei der Lau - be, un - tern Bir - ken, baut ein Häus - - chen

aus den schö - nen A - horn - späh - nen, weißt du, die Ma - ma - chen

sel - ber mir noch zu - ge - schnit - ten. Fer - tig war be -

pp

reits das Häus-chen, mit 'nem Dach drauf, ganz ein richt'-ges Häus-chen..

cresc.

da!

f *sf* *sf* *p*

sitzt

auf dem Gie - bel ein Kä - - - fer, denk! so'n

sf

schwar - zer, groß und dick fürch - ter - lich, be -

sf

wegt sei - nen Schnurr - bart im - - - mer - zu und

sf *cresc.*

sieht fortwährend an mich bö - - se!

sf *cresc.*

O er - schrak ich da! Und plötz - lich brummt

sf *mf* *p*

laut er... brei - tet sei - ne Flü - gel und auf mich zu fliegt er...

cresc. *trill*

und ei - nen Schlag ver - setzt an die Schlä - fe er mir!

f *trill* *sf* *cresc.* *sf*

pp

Ich duck - te nie - der, Nja - njusch - ka, und saß und

p dim.

wag - te kaum zu at - men! Mit ei - nem Au - ge nur schiel - te ich

pp *p*

hin... und denk nur! Was glaubst du, Nja - njusch - ka: Liegt der Kä - fer auf dem Rü - cken,

p

hält die Füß - chen still ge - fal - ten, ist nicht mehr bö - - se,

und be - wegt nicht mehr den Schnurrbart, und brummt auch nicht mehr,

cresc.

nur die Flüg-lein be - ben leis! - Ob er tot ist?

O - der sich ver - stellt bloß? Was ihm nur sein mag?

f

Wie denkst du, Nja - nja? Was ihm nur sein mag? -

Ver - setzt den Schlag mir, fällt da - bei selbst hin!

dim. *ritard.*

Was ihm nur sein mag, dem Kä - fer?

p *ritard.* *pp*

Mit der Puppe.

(Moussorgsky.)

Andante.

8. *p*

Tja - pa, ei - - a, - Tja - pa, schla - fe ein, -
 schlie - ße dei - ne Äu - ge - - lein, Tja - pa! schlaf, hörst du!
 Tja - pa, schla - fe ein, - wirst du brav nicht sein, kommt der bö - se Wolf,
 trägt dich in den Wald! Tja - pa, schla - fe ein, -

p

will dir jetzt er - zäh - len, wo - von dir soll träu - men:

vom Zau - ber - gar - ten, wo - auf al - len Bäu - men,

cresc.

wie sonst Fröch - te rei - fen, Nä - sche - rei - en wäch - sen,

mf

Ku - chen und Kon - fekt, — brauchst sie nur zu grei - fen!

dim. *p* *dim.*

Ei - a, schla - fe ein, ei - a, Tja - pa!

p *pp*

Abendgebet.

(Moussorgsky.)

Allegro moderato.

9. *p*

Lie-ber Gott, be-hü-te

This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Va-ter und Mut-ter, seg-ne und be-hü-te sie. Lie-ber Gott, be-hü-te

dim.

This system contains measures 4 through 6. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment includes a *dim.* (diminuendo) marking in the second measure.

Bruder Wassinka und Bruder Mischenka. Lie-ber Gott, be-hü-te

dim.

This system contains the final three measures of the piece. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment includes a *dim.* (diminuendo) marking in the second measure.

Großmutter auch, die lie-be, gib noch recht lang Le-ben und Ge-sundheit ihr.

Großmut-ter ist so gut, Großmut-ter ist so alt, lie-ber Gott!

Und behüt, lieber Gott, Tante Katja, Tante Na-tascha, Tante Mascha, Tante Pa-

ra-scha, Tan-te Lju-ba, War-ja und Sa-scha und Ol-ja und Tan-ja und Nad-ja,

On - kel Pet - ja und Kol - ja, On - kel Wa - lo - dja und Grischa und Sa - scha, sie

mf

al - le, lie - ber Gott, be - hü - te und schüt - ze; auch

cresc.

Fi - lja und Wa - nja und Mit - ja und Pet - ja und

f accelerando

Da - scha, Pa - scha, So - 'nja, Du - njuschka

cresc.

Tempo I.

Nja - nja, sag' Nja - nja! Wie geht es

Tempo I.

p

weiter? „Ach du ein un-acht-sa-mes Ding du! Wie oft soll mandir's

mf

sagen: Lie-ber Gott, be - hüt und schütze mich gnädig auch!“ Lie-ber Gott, be -

f *p*

hüt und schütze mich gnä-dig auch! So, Njanjuschka?

dim. *mf* *p*

Steckenpferdreiter.

(Moussorgsky.)

10. *Vivace.*

10. *Vivace.* Musical score for the piano introduction, featuring a 4/4 time signature and a key signature of three flats. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and includes several triplet figures. The score is written for both treble and bass staves.

Hei! Hopp, hopp, hopp! Hopp, hopp,

8 *f* Musical score for the first vocal phrase. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The piano part features a triplet in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *f* and *p*.

Hei-ssassa! Hei! Hei!

Musical score for the second vocal phrase. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The piano part continues with a steady bass line and chords in the right hand.

Hei - ssassa! Hopp, hopp, hopp,

a tempo

poco riten. *p*

Musical score for the final phrase. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The piano part features triplet figures in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *poco riten.* and *p*.

hopp,hopp! Hopp, hopp, hopp, hopp,hopp,

hei, hei, hei, hei, hei! Ta,ta,ta,ta,ta,ta, ta,ta,ta,ta,ta,ta,

ta, ta, ta, ta, ta, Hei! Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta,

ta, ta, ta, ta, ta, Heidi! Prrrr... halt! Wassja, du Wassja!

Hörst du: bit-te komm zum Spie-len heu-te, a - ber recht zei-tig!

Tempo I.

Nu vor - wärts, hopp!

Tempo 3

Leb wohl Wass - ja! Muß sehr weit noch rei - ten...

doch vor A - bend noch bin bestimmt zurück ich... furchtbar früh schon

müs - sen ja zu Bett wir lei - der... al - so nicht zu spät!

Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, Hei!

Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, heidi!

hopp! Hei, heidi! Hei,hei, heidi,

cresc.

hei, heidi!

Platz ge - macht! Oi!

ff

Meno Allegro. Poco a poco ritenuto.

Oi, schmerzt mein Fußschrecklich! Oi, schmerzt mein Fußschrecklich!

mf *rit.* *dim.*

Moderato.

„Liebling du, hat Jungchen weh-ge-tan sich? Nu, nur nicht wei - nen; ver-

geht ja schon. Wart, steh mal gra-de auf den Füßchen: so recht, mein Kind.

Sieh mal dort, ist das nicht rei - zend?

Siehst du, im Stranch da vor dir? Ach, was für'n schö-nes Vö-gelchen!

Was für Fe-derchen! Siehst du?

ritard. *poco stringendo* 49

Nun was? Schon gut? Schon

ritard. *pp* *f* *poco stringendo* *pp*

gut! Bin sehr weit fort-ge-rit-ten, muß jetzt nach

Haus, muß mich tüchtig sputen... Hopp, hopp! Gä-ste kommen,

pp

hopp, muß mich tüchtig spu-ten...

pp

ppp

MUSIKKONSERVATORIUM

Kater Prinz.

(Moussorgsky.)

Vivo.

11.

11. *f*

Two staves of piano introduction in D major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Ai, ai, ai, ai, Mut - ter, ai, lie-be Mut - ter! War ge - lau-fen, mei-ne

f *f* *p*

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. Dynamics include *f* and *p*.

Son - nenschirm ho - len, heiß ist es schrecklich — such und such im ganzen Haus

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues in the treble clef, and the piano accompaniment continues in the grand staff.

ü - ber-all ihn: nein, nicht zu fin - den! Nicht auf dem Tisch und

The third system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line concludes in the treble clef, and the piano accompaniment concludes in the grand staff.

nicht auf der Kommo - de, ob ich viel - leicht ans Fen - ster ge - stellt ihn?

Da seh ich unsern Ka - ter, un - se - ren Prinz, wie

grad er zum Vogelbauer schleicht. Das Mätz - chen bebt, —

sitzt ganz im Win - kel und piept.

f Allegro moderato. Quasi recit.

O, war ich bö - se! So, Freund, nach Vö - geln ver - langt dich? Na -

wart ab, krieg dich schon! Ja, paß auf!

Allegro meno vivo.

Als be - merk - te ich nichts, bleib ich stehn, - blick auf die Sei - te,

schieß ver - stoh - len nur hin, was er tun wird: A - ber denk nur!

poco a poco stringendo Ru - hig sieht er mich an, der Fal - sche und streckt da - bei die

accel.

Pfo - te zum Kä - fig; ist schon das Mätz - chen zu pa - cken be - reit, da

cresc. accel.

Moderato.

kriegt er eins, schwaps! Mut - ter, was für ein har - tes Ding so'n Kä - fig!

p

Weh tun mir meine Fin - ger, Mut - ter! Hier an den Spit - zen gra - de, Mut - ter,

ad libit. parlando

brennt und sticht esso... Nein! so ein Ka - ter, Mutter...

sf * *p*

Vivo.

was?

sf *p* *f* *sf*