

PubliMus

En skriftserie om musik

Carl Erik Kühl

Den størknede dialektik i Schuberts sangcyklus Winterreise

PubliMus nr. 66-23

Århus, maj 2023

Skriftserien PubliMus

v/ redaktør Carl Erik Kühl

Klintevej 24

8240 Risskov

Tlf: +45 30707830 · e-mail: carlerikkuhl@gmail.com

Redaktion:

Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.

Mikkel Thrane Lassen

Valdemar Lønsted

Christian Munch-Hansen

Celine Haastrup

Marie Martens

Jens Voigt-Lund

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Carl Erik Kühl

**DEN STØRKNEDE DIALEKTIK
I SCHUBERTS SANGCYKLUS *WINTERREISE*¹**

Med efterord af Valdemar Lønsted

I.

Det poetiske forlæg

1. Wilhelm Müller

Wilhelm Müller har ikke nogen stor plads i tysk litteraturhistorie. Man kan spørge, om han overhovedet ville være kendt i dag, hvis ikke han havde skrevet teksten til to af de allerstørste mesterværker inden for liedkunsten: Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise*.

Han lever fra 1794 til 1827 og er altså på det nøjeste Schuberts samtidige. Som mange andre af tidens intellektuelle sympatiserer han med de græske revolutionspolitikere og agter sig ud i den græske befrielseskrig. Han når ikke længere end til Italien, før han må vende hjem til påhæftelsen af øgenavnet "Griechen-Müller". Af profession er han gymnasielærer, men efter vanskeligheder med den prøjsiske censur fjernes han fra stillingen som opdrager og vejleder for borgerskabets ungdom og overgår til en mere isoleret virksomhed som bibliotekar.

Han er digter, javist – men især politisk skribent. Det sidste forudsætter næsten det første, da censuren i de første restaurationsår efter Wienerkongressen er så hård, at politiske synspunkter må formuleres nok så indirekte.²⁾ Og Heine tilkendegiver lejlighedsvis, at det netop er Wilhelm

Müller, der er hans forbillede, når det drejer sig om den politiske brug af det digteriske udtryk. Og forbilleder har der været brug for. Det er jo noget nyt, der er på færde: en post-revolutionær intellektuel elite i selvvalgt konflikt med magtens elite.

I marts 1848 brød revolutionen ud. For mange var det, som om noget omsider gav efter for et tryk. Litteraturen i perioden fra Napoleonskrigenes afslutning frem til dette tidspunkt kaldes undertiden "Vor-März". Det navn har den af gode grunde først fået senere, men både de, der har levet i perioden, og de, der navngav den, har set den som en vinter.

Wilhelm Müllers *Die Winterreise* udkommer først som tolv digte (1823). Og disse tonesætter Schubert (februar 1827) som en afsluttet helhed, en hel cyklus og kalder den *Winterreise*.³ I mellemtiden har Wilhelm Müller allerede tilføjet tolv andre digte, og vel at mærke ikke som fortsættelse af de tolv første: Han har flettet de nye tolv ind i sekvensen af de oprindelige. Det forstyrrer ikke handlingsgangen, for der *er* jo ikke nogen handlingsgang. Der er tale om en uddybning af et billede. Denne intention overtager Schubert ikke, da han senere i 1827 tonesætter de tolv sidste digte. Han placerer de nye sange i forlængelse af de oprindelige uden at rette synderligt på disse.⁴⁾

2. Mølleren og vandringsmanden

Der er kun få år imellem Wilhelm Müllers udgivelse af *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* og lige så kort imellem Schuberts tonesætninger. Det er altså nærliggende at karakterisere protagonisten i *Winterreise* ("vandreren") ved at sammenligne ham med møllersvenden fra *Die schöne Müllerin*. Forskellen er markant og vil i det følgende først blive karakteriseret for sin egen del. Men det, den markerer, lader sig i videre sammenhæng tolke som en rent ud epokisk overgang i grundindstilling. Det vender vi tilbage til.

Møllersvenden tilskrives en naivitet, som vel kun få i tiden har ejet, men mange fundet forbilledlig. Et forbillede, man nødvendigvis må forholde sig distant – gerne ironisk – til, for med forbilledlighedsfølelsen er naiviteten borte. Hans liv er udspændt mellem lyksalighed og fortvivlelse, og han kender – og er

mest sig selv – i yderpunkterne, i begge yderpunkter. Når lykken er der, er den overvældende, og når tabet er en realitet, er livet ubærligt, og han tager sig så temmelig resolut af dage.

Mølleren og vandreren har meget til fælles. Frem for alt *tabet af den elskede*. I konsekvens heraf er de naturligvis også begge forvist fra lyset, fra lykken. Men vandreren er ikke emotionelt i stand til at forløse sin sorg. Han kan ikke helt græde, ikke helt føle stormen i sindet, ikke ældes, ikke helt komme bort i mørket. Tilstanden er forplumret, “trübe”, farven hedder mørkegrå. Hans sorg er ubærlig, men han må bære på den alligevel. Omkring ham er kulden, sneen, isen. Hans hjerte glødede engang, men det gløder ikke rigtigt mere. Undertiden er det vinterfrossent, men dermed også latent i udbrud. Undertiden – og det finder han værre – er det lunkent. Han drager heller aldrig møllerens naivt klare konsekvens af sin ulykke. Han lever videre, selv om hans liv for altid må være et skyggeliv, hans vandring en vinterrejse. For så vidt når han ikke noget yderpunkt. Slet ikke det euforiske, naturligvis, men heller ikke det dysforiske. Han kender heller ikke til et balancepunkt. Han vibrerer i sin smerte, i nærheden af smerten og med en trækning mod smerten: Fortvivlelsen er mørkegrå – men altså ikke sort.

Mølleren og vandreren er også fælles om *vandringen*. Men mølleren følger en vej, vandrer i en retning, og fra værkets allerførste linje ved vi, at han vandrer af lyst. Og hvis dette sted – denne mølle, denne mester, denne møllerdatter – er målet, bliver han der, og er altså ikke længere en vandrer. Vandreren i *Winterreise* er den evige, hvileløse vandrer. Hans retning er flakkende, dvs. han er uden retning. Han skal bort, han er fremmed – det er, hvad han bekendtgør i sin første linje. Og vandringen selv er et forgiftet symbol: Kærligheden selv elsker at vandre – nemlig fra den ene til den anden. (“Die Liebe liebt das Wandern – /Gott hat sie so gemacht – /Von einem zu dem andern. /Fein Liebchen, gute Nacht!”), hedder det i ‘Gute Nacht’, 3. strofe.)

For det tredje er mølleren og vandreren fælles om *vandet*. Og som sådan har de i fantasi og refleksion samme umiddelbare adkomst til vandets metaforer. Men hvilken forskel! Hos mølleren er vandet en bæk, der viser vej. En fælle, der kan aflokkes et råd, og som står til disposition ved den sidste dåd:

selvmordet. Hos vandreren flyder vandet ikke længere: det er størknet. Vandets metaforer afledes af isen og sneen. Vel, der flyder en bæk, men det er en bæk – under sneen – af vandrerenes tårer (‘Wasserflut‘). Floden er tilfrosset (‘Auf dem Flusse‘). Og fossen er ikke mere end sit eget udtørrede leje (‘Irrlicht‘).

Vandet sætter og holder hjulet i gang: møllehjulet, der igen omsætter naturens egen fremdrift og kraft til en form, hvori den står til disposition for menneskelig foretagsomhed, produktivitet og vækst. Og vandet sætter handlingen i gang og giver løbende tegn i det, der skal blive til et skæbneforløb: en “rigtig” handling, en handling, der kan fortælles i en historie, en tragisk fortælling. I den forstand er *Die schöne Müllerin* en mindre “cyklisk” cyklus.

Vandreren har også sit hjul: lirekassemandens hjul i sidste sang af *Winterreise*.⁵⁾ Men det er et hjul, som et ensomt menneske selv må dreje med almissen som eneste mulige “produkt”. En rundgang i tomhed og armod. Og *Winterreise* begynder ikke med, at noget sker. Nej, det *er* sket. Derefter kredser handlingen om det samme motiv og bliver som sådan ikke til en rigtig handling. Ikke til en historie – ikke en tragedie dvs. et tragisk forløb – men så meget desto mere til en cyklus.

Hvor møllersvenden er naiv, er vandreren en reflekteret eksistens. Det afholder ham selvsagt ikke fra umiddelbar følsomhed. Han har tværtimod kunnet give sig fuldstændigt hen: han har udsat sig – og er blevet ulægeligt såret. Vi har i dag let ved at finde ham sentimental. Men hér skal vi omgås teksten med forsigtighed: Hans udtryk for sentimentalitet er tidens udtryk. Det er ikke sikkert, at han er mere sentimental end folk flest i vor tid.

3. Den størknede dialektik

Som digtning betragtet er der intet epokegørende ved *Die schöne Müllerin* og *Winterreise*. Men i sin grundindstilling hører vandringsmanden i *Winterreise* hjemme i en anden epoke end møllersvenden i *Die schöne Müllerin*. Det belyses bedst med begreber fra tidens eget dialektiske vokabular:

Vi lever, taler og tænker i begreber, som ordnes modsætningsvis. Det kan være godt og ondt, lys og mørke, sandt og falsk etc. Og da søger vi det ene og

undflyr det andet. Men det kan også være det maskuline og det feminine, arbejde og hvile, alt for meget og alt for lidt. Og da søger vi foreningen eller balancen. – Det er der intet nyt i. Vi har snarere vanskeligt ved at forestille os, at det kan være anderledes.

Den dialektiske erfaring, som den allerede formuleres af Heraklit (ca. 500 år f.Kr.), er den, at konflikten er oprindeligere – stikker dybere – end harmonien. Tilværelsen som liv, udvikling og bevægelse i videste forstand opretholdes i og ved modsætningsforholdet som spændingsforhold. Og som med tilværelsen, så også med verden for øvrigt: Enhver verdensorden er i oprud. Netop som orden bryder den uafslutteligt med sig selv.

Og som med alt andet, så også med tænkningen. Og netop hos tidens tænkere finder tidens særegne udmøntning af den dialektiske erfaring også det udtryk, som vi i dag bedst kender den på. Vi taler da ofte om dialektiske “tankefigurer”, fordi det på overfladen er lettest at identificere dialektikken, når den formelagtigt figurerer i tidens tænkning. På det bedste – hos de få, fx Hegel, Schelling, Kierkegaard, Marx – er der tale om en stringent og samtidig sensitiv og fremsynet formulering af erfaringer, der efterhånden kan gøres og faktisk gøres af mange: kunstnere, intellektuelle i bred almindelighed – og sikkert også “almindelige mennesker”. På det værste er der tale om en tanke-mode eller en jargon, der med ringe øvelse kan håndteres af enhver.

Én figur kaldes “den dobbelte negation”, ofte illustreret ved forholdet mellem endelighed og uendelighed: Det endelige må begribes ved sin afgrænsning i forhold til – “som negation af” – det uendelige. Men det uendelige erfarer vi på den anden side i overskridelsen af – igen “som negation af” – det endelige. Det sande begreb om det uendelige fremtræder som den dobbelte negation – negationens negation – af det første, ufuldstændige begreb.

Figuren illustreres lige så godt med et eksempel fra tidens musik: Modulation forudsætter et tonalt centrum, fx tonearten C-dur. Modulationen er bevægelsen bort fra dette centrum, dvs. den er negationen af det at “befinde sig” i C-dur. Men det tonale centrum erfarer vi først, når satsen i modulationen er kommet bort fra og drages tilbage imod det tonale centrum. Det sande, virksomme begreb om tonalitet (at en sats “står i” C-dur) bliver i den forstand en dobbelt

negation af det første begreb om et blot tonalt centrum. Den tonale forskel mellem en renæssance-motet, der står i ionisk, og en wienerklassisk sats, der står i C-dur, beror ikke blot på forskellen mellem ionisk og C-dur, men også på, hvad udtrykket ”står i” overhovedet betyder i de to tilfælde.

En anden figur kaldes ”triaden” eller ”den triadiske syntese”. Modsætningen mellem tese og antitese går op i en højere enhed: syntesen. Et eksempel er modsætningen mellem begreberne væren og ikke-væren, der formidles – ”medieres” – og ophæves i begrebet tilblivelse (”vorden”).⁶

Også hér illustreres figuren nok så godt med et eksempel fra tidens musik. I en symfonisk sats af Beethoven (der på året er jævngammel med Hegel) eksponeres til en begyndelse et antitetisk forhold mellem hoved- og sidetema. Modsætningen udvikles, formidles etc. og fører til endelig – gerne apoteotisk – ophævelse i reprisen (= ”sonateformen”).

Den dialektiske tænkning viser sig lige levedygtig før og efter Wienerkongressen. Men i princippet må den tænke *med* revolutionen og *mod* restaurationen og stagnationen. Og mange intellektuelle oplever tiden som en hensættelse til et klima, der fastfryser enhver udadvendt åndelig – for slet ikke at tale om politisk – bevægelse. Skal man bevare sin dialektiske selvforståelse og respekt, må man i det mindste justere sin øjeblikkelige eksistentielle indstilling. Man kan som Kierkegaard blive inderlig, man kan som Heine blive ironisk, eller man kan som mange andre identificere sig med fremmedheden.

Hér er det, vandringsmanden i *Winterreise* definerer sin helt egen position, som jeg hér vil kalde *dialektikkens tredje position*. *Winterreise* handler for al del ikke om politik, heller ikke i overført forstand. Men strukturen er immervæk den samme: Det drejer sig om at forvalte sin eksistens – om at leve – i en dialektisk bevægelse, der er frosset fast og således ikke *er* dialektisk. Livets store modsætningsforhold består og er som sådan også virksomme, men vandreren ser sig henvist til at placere sig uvirksomt *imellem* modsætningerne. Men dialektikkens tredje position er en position – en tilstand, en kvalitet, en art – der bestemmes ud fra et sæt antitetiske termer, idet den samtidig udgør en position i sin egen art. Uforløstheden i vandreren liv er ikke et sted på en vej, der holdes åben for forløsning: Den tilhører livet selv, den *er* livet selv. Derfor

betyder ”imellem” ikke “midt imellem”, for stigmatiseringen er i sig selv smertefuld, afmagten i sig selv fortvivlende. Med sit kærlighedstab kan han hverken leve eller dø. Men han *skal* både leve og dø og må da – udsigtsløst – leve et ikke-liv, et skyggeliv.

Og nu kan vi lade Wilhelm Müllers “triader” i *Winterreise* tale for sig selv. De taler så klart, at de endog kan komme til orde i en rent skematisk opstilling (se nedenfor). Listen er langt fra komplet. Og rækkefølgen er ikke bestemt ved et væsentlighedskriterium. Begreberne er stort set opført i den rækkefølge, de melder sig i Schuberts ordning af digtene.

Gute Nacht

I den allerførste sang, ‘Gute Nacht’, er lyset i verden blevet borte. Men mørket har ikke helt fået bugt med det. I stedet hedder det: “Nun ist die Welt so trübe”. Og der er stadig en vej at gå, men den er “gehüllt in Schnee”.

Vandrerens er forvist fra fællesskabet, men har alligevel en rejsefælle (“mein Gefährte”): Månen følger ham, selv om det altså ikke er månelys, men netop “ein Mondenschatten”. Senere (i 15. sang: ‘Die Krähe’) får han en anden rejsekammerat, der øjensynligt vil vise ham det, han aldrig fik at se: “Treue bis zur Tode”. Den vil ikke forlade ham, for den regner med “bald als Beute hier meinen Leib zu fassen”.

Gefrorne Tränen

Overflødig at sige det: Vandrerens skal aldrig mere le. Men han kan heller ikke helt leve sin smerte ud ved at græde. Har han overhovedet bemærket, at han har grædt? (“Ob es mir denn entgangen, /Dass ich geweinet hat?”) Og tårerne er allerede frosset til is, før de falder til jorden: hedere var de altså ikke, snarere var de lunkne: “... seid ihr gar so lau, /dass ihr erstarrt zu Eise /wie kühler Morgentau?”.

Erstarrung

Hans hjerte kan aldrig blive et varmt hjerte med et levende billede af den elskede. Men heller ikke et koldt hjerte helt uden hendes billede. Hans hjerte *er* koldt – ja, som dødt – og da er også billedet koldt, livløst, størknet: “... kalt starrt ihr Bild darin”. På den anden side: Hvis hjertet alligevel smelter, vil også hendes billede flyde bort.

Der Lindenbaum

Under lindetræet fandt han ofte hvile i sin lykke. Nu skal han aldrig finde hvile. – Og dog: netop lindetræet tilbyder ham hvile. Træets grene hvisker til ham og foreslår ham kammeratligt at gøre kort proces på det hele ved at tage sig af dage⁷: “Und seine Zweige rauschten, /Als riefen sie mir zu: /Komm her zu mir, Geselle, / Hier find’st du deine Ruh’!” Men han flygter i rædsel. Han er jo ikke nogen møllersvend! Og dog bærer han videre på tanken, da han er kommet væk. Han hører stadig en susen: “Dér kunne du have fundet ro!” (“Du fändest Ruhe dort!”) Men det er hans egen tale til sig selv: Efterklange af træers susen ændrer ikke ordlyd, dvs. de udskifter ikke ‘hier’ med ‘dort’ og veksler ikke fra indikativ til konjunktiv!

Auf dem Flusse

Engang skar han den elskedes navn i barken på et træ – som sig hør og bør (‘Der Lindenbaum’). Det kan han ikke længere. Men han afstår på den anden side heller ikke fra at sætte slige vidnesbyrd: Han ridser med en sten i isen på den tilfrosne å. (Det tyske ‘Rinde’ betegner både barken på et træ og skorpen på isen). Og denne gang ikke blot hendes navn, men tillige dagen og timen for det første møde, og dagen hvor han gik sin vej. Et epitaphium i et ustadigt materiale? I alt fald så stadigt som vinteren!

Og hjertet svulmede engang. Er det holdt op med det? Nej, men det svulmer – som bækken – under en skorpe.

Irrlicht

I lyset kan vi finde vej. I mørket kan vi ikke finde vej. Men lyset kan også være – vildledende!

Frühlingstraum

Netop denne sang er overmåde rig på de for vandreren særegne triadiske strukturer. Og Schuberts forvaltning af bevægelsen mellem de triadiske positioner er særlig klar i denne sang. Jeg vil i artiklens 2. del analysere sangen ‘Frühlingstraum’ grundigere som eksemplarisk for den triadiske figur og – altså især – Schuberts musikalske behandling af den.

Der greise Kopf

Det er intet ungdommeligt ved vandrersens sind. Men der er stadig noget ungdommeligt ved hans statur: Han har stadig sit sorte hår. Bedre at ældes! Mange bliver faktisk – i al deres ulykke – gråhårede i løbet af en nat. Men hos ham er det hvide skær i håret ikke et aldringens tegn: Det er sne, og den tør væk igen.

Letzte Hoffnung

Om sommeren er der blade på træerne. Om vinteren er der ikke blade på træerne. Og dog? Ikke alle blade er faldet. Noget at hænge sit håb på? Naturligvis ikke. De *må* falde.

Bemærk: Isblomsterne på vinduet i ‘Frühlingstraum’ opfattes som blade (“Blätter am Fenster”). I både ‘Letzte Hoffnung’ og ‘Frühlingstraum’ har vi altså at gøre med blade, der ikke kan vokse: I ‘Frühlingstraum’ fordi de ikke er rigtige blade. I ‘Letzte Hoffnung’ fordi de er visne.

Der stürmische Morgen.

En solskinsdag? Naturligvis ikke. En kulsort nat? Egentlig heller ikke, det sørger sneen for. Men dertil føjer sig pludselig noget helt tredje: lynglimt i et stormvejr, som flår i skyerne. Han ser heri et billede på de udladninger, der har alt for svært ved at ske i hans sind: “Das nenn’ ich einen Morgen so recht nach

meinem Sinn!” – Det glimter også i Schuberts tonesætning, naturligvis. Men sangen som helhed har også noget glimtvis over sig: Skønt digtet hverken er kortere eller længere end de fleste andre, er sangen den korteste.

Der Wegweiser.

Man kan følge kendte veje til det søgte sted. Eller man kan slet og ret være dér, hvor man skal være og ønsker at blive. – Men vandreren er aldrig på noget blivende sted. Og han undgår de kendte veje og flakker om: “... ohne Ruh’ und suche Ruh’.”

Et vink om en retning? Et vejskilt? Ja, men kun et skilt, der ikke viser vej - kun den vej, som alle til syvende og sidst må gå. (“Eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück.”) – Men den vej vil han vel gerne gå? Han søger jo hvile? Og vejen meddeler ham vel også et vist fællesskab med andre? Ja, vejens ende er nok den samme. Men vejen til vejens ende er helt hans egen. Det betoner hele første halvdel af digtet. I øvrigt er vejen meningsløs, dvs. den har ikke anden mening end intetheden: *ruten* derhen – livet før døden – er ligegyldig.

Das Wirtshaus.

At leve *på* jorden er ikke muligt. Ejheller at hvile *under* jorden, på kirkegården. De døde afviser ham, lige som de levende gør det: “Sind denn in diesem Hause die Kammern all’ besetzt?” Vandringen selv er den tredje position. Forvist fra både livet og døden: det er den trætte vandrers lod.

Skematisk oversigt

Tese	Antitese	”Tredje Position”	Lied
Lys	Mørke	”Trübe”	<i>Gute Nacht</i>
Vej	Ingen vej	Snedækket vej	<i>Gute Nacht</i>
Fællesskab på rejsen	Alene på rejsen	Sammen med månen på rejsen	<i>Gute Nacht</i>
Menneskelig troskab	Ingen menneskelig troskab	En krages troskab	<i>Die Krähe</i>
Glæde	Sorg	Uforløst sorg, nedtrykthed	<i>Gefrorene Träne</i>
Latter	Gråd	Lunkne, frosne tårer	<i>Gefrorene Träne</i>
Et varmt hjerte med et levende billede	Et koldt hjerte uden billede	Et koldt hjerte med et størknet billede	<i>Erstarrung</i>
Han fandt den salige hvile	Han afviser den usalige hvile	Han kunne have fundet den usalige hvile	<i>Der Lindenbaum</i>
At skære hendes navn i træets bark	Ikke at skære hendes navn noget sted	At ridse hendes navn i isen	<i>Auf dem Flusse</i>

Hjertet svulmer	Hjertet svulmer ikke	Hjertet svulmer under skorpen	<i>Auf dem Flusse</i>
Lys: at finde vej	Mørke: Ikke til at finde vej	Vildledende lys	<i>Irrlicht</i>
At sove	At være vågen	At blunde. At være vågen med lukkede øjne	<i>Frühlingstraum</i>
Blomster	Ingen blomster	Isblomster	<i>Frühlingstraum</i>
Sangfuglene synger om dagen	Ravnen skriger om natten	Hanen galer	<i>Frühlingstraum</i>
Det ungdommelige sorte hår	Alderdommens grå hår	Det sorte hår tonet gråt af sneen	<i>Der greise Kopf</i>
Sommerens træer med blade	Vinterens nøgne træer	Vinterens træer med de sidste blade fra den forrige sommer	<i>Letzte Hoffnung</i>
Solens glød	Ingen himmelsk glød	Lynglimt	<i>Der stürmische Morgen</i>
At vandre mod et sted	At være på et sted	At flakke	<i>Der Wegweiser</i>
Vejviser	Ingen vejviser	Vejviser, der viser vej til ingenting	<i>Der Wegweiser</i>
At leve på jorden	At hvile under jorden	At være forvist fra både livet og døden	<i>Das Wirtshaus</i>

4. Den moderne vinterrejse

Wilhelm Müllers digtcyklus *Die schöne Müllerin* har genremæssigt sin baggrund i en af tidens populære selskabslege blandt dannede unge mennesker: miniature-maskespil, hvor deltagerne selv skrev digte til de roller, de spillede. Wilhelm Müllers litterære præentioner rækker videre, de er bestemt ikke amatøriske. Men som *figur* er møllersvenden hentet fra samme galleri. Hans skæbne er angiveligt universel: Sådan går det den enfoldige, dvs. den sande kærlighed i en ond verden! I første omgang skal han altså ikke gøre det ud for en personlighed, snarere personificerer han en yndet folkemytologisk skikkelse, sådan som tidens dannede yndede at forestille sig folkeligheden. Møllersvenden udvikler sig ikke. Han handler og lider som den, han er. Kort sagt: han er ikke dialektisk.

Som sådan er af han af konstitution ganske forskellig fra hovedpersonen i en anden af tidens højliterære genrer: den borgerlige udviklingsroman, repræsenteret ved endnu en vandrerskæbne i Goethes *Wilhelm Meister*. Her drejer det sig om en personlighed splittet i tilværelsens store modsætninger. Han forlader hjemsted og ophav, gør sine erfaringer – som skuespiller, købmand, social reformator, læge m.m. – og finder sig selv i en livsdygtig forening af egne drifter og idealer og tilværelsens/samfundets fordringer og muligheder. Der er kort sagt tale om et genuint dialektisk forløb, fuldbyrdet i en ægte syntese. Og det er som sagt ikke vanskeligt at se parallellen til sonateformen.

Fra møllersvenden må vi passere en skikkelse som Wilhelm Meister, før vi træffer vandreren i *Winterreise* og med ham den “frosne” dialektik. I første omgang er forskellen genremæssig og slet ikke kronologisk, eftersom digtcyklerne bliver til på omtrent samme tid. Alligevel er der i grundindstilling – som hævdet begyndelsen – tale om en *epokisk* overgang fra mølleren i *Die schöne Müllerin* til vandringsmanden i *Winterreise*. Hvorledes det?⁸⁾

Fordi den sidste toner frem som et billede, *vi* også – i dag – gør brug af: Han personificerer tidens individuelle og kollektive afmagt overfor en splittelse, der lader delene træde frem uden en iboende tendens til helhed. Lige som

Winterreise begynder dér, hvor vandreren *er* blevet fremmed, er vi knapt nok fremmedgjorte: Fremmedheden er (blevet) et udgangspunkt. Vi kan dårligt vandre med Wilhelm Meister, og slet ikke med møllersvenden. Men undertiden med vandringsmanden fra *Winterreise*: Han er simpelthen en mere *moderne* skikkelse.⁹⁾

Påvisningen af triadiske termer i Wilhelm Müllers *Winterreise* kan aldrig være mere end et udgangspunkt for fordybelse. Spørgsmålet er, hvorledes digteren digter med begreberne, bevæger sig imellem dem. Men dér, hvor det kommer til bevægelse, kommer også musikken ind.

Hvorledes gør Schubert musikalsk rede for det, vi under gennemgangen af digtcyklen kaldte “den størknede dialektik”? Hvorledes “lyder” vandringsmandens triadiske positioner og bevægelser? Hvorledes fremstiller Schubert det lyse og det mørke – og dertil det mørkegrå eller rettere: det *mørknende* grå? Hvorledes gør han rede for bevægelserne – herunder de blotte vibrationer og blotte tendenser til bevægelser – mellem positionerne. Og for stigmatiseringen i bevægelsen mod det helt sorte? Det vil jeg give et eksempel på i artiklens anden del.

II.

"Frühling ohne Frühling"

Dialektiske positioner og udviklinger i *Frühlingstraum*

1. Indledning

I første del gav jeg en introduktion til de særlige dialektiske termer/positioner, der i min læsning gør sig gældende i *Winterreise*. Særlig vægt lagde jeg på det, jeg kaldte "dialektikkens tredje position", idet jeg i den skematiske oversigt ovenfor forsøgte at vise, hvorledes det lyriske jeg, "vandreren", tematisk digter/synger om en række fænomener, han uden for ham selv ser som eksempler på dialektikkens tredje position, samtidig med at de svarer til noget i ham selv, når han er mest sig selv. Som sådan tager han ophold ved dem, idet han digter/synger om dem. Og han holdes fast, idet han hér genkender sig selv: "Sådan er det. Sådan har jeg det. Jeg er mest mig selv hér!"

I det følgende vil jeg fordybe mig analytisk i en enkelt af Schuberts tonesætninger: 'Frühlingstraum'. Digtet er klart disponeret som både væren i og bevægelse imellem de tre dialektiske positioner, og mit ærinde er bl.a. at gøre rede for det, digtet aldrig vil kunne gøre alene: sanseligt at lade os følge tilstanden som tilstand og bevægelsen som bevægelse. Et klart eksempel finder vi i *skumringen* (naturen) og *blundet* (det personlige) og paralleliteten dem imellem:

I overgangen fra (dags)lys til (nat)mørke passerer vi *skumringen*, der på den ene side må beskrives i lysets og mørkets egne termer, men samtidig – det har enhver erfaret – er en tilstand/kvalitet helt for sig. Hvis vi tænker lyset og mørket som antitetiske modsætninger – som dialektikkens 1. og 2. position – bliver *skumringen* dialektikkens 3. position.

Tilsvarende er *blundet* en mellemtilstand mellem den sovende og den vågne tilstand, men også en tilstand med sine helt egne kvaliteter. Og i 'Frühlingstraum' er vandreren mest sig selv, når han blunder. Han *kommer* til sig selv, når han – til allersidst i sangen – er vågen, hans hjerte er varmt, men

han lukker øjnene. Hvis det at sove og det at være vågen er antitetiske modsætninger – dialektikkens 1. og 2. position – repræsenterer blundet dialektikkens 3. position.

Videre: Han sover og drømmer om forårets blomster og – forstår vi, da han drømmer drømmen igen – om den kærlighedslykke, der hører foråret til: Det er 1. position. Han vågner til vintermørket. Der er ingen blomster: Det er 2. position. Men på vinduet ser han isblomster. Isblomster er blomsteragtige og refererer som sådan til 1. position: der *er* blomster. Men de refererer også til 2. position: Isblomster er jo ikke blomster. Der er ingen blomster. Men isblomster er også noget helt tredje, og idet han betragter isblomsterne – i 3. position – er vandreren mest sig selv. Derfor dvæler han i betragtningen, idet han digter om dem. Til forskel fra blundet repræsenterer isblomsterne ikke en slags mellemtilstand, hvorfra der gives en bevægelse i begge retninger. Snarere har de som fænomen en ”hældning” mod det antitetiske: Isblomsterne kan ikke med tiden blive til rigtige blomster – kun til ingenting, til vand, lige som det forår, der inkluderer kærlighedslykken, aldrig vil komme. (Digtet slutter med det retoriske spørgsmål: ”Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt ich mein Liebchen im Arm?”).

I ‘Frühlingstraum’ beskriver dialektikken et forløb, der lader sangen slutte i 3. position og som sådan – fordi det er en slutning – markerer dialektikken som en størknet dialektik. Sangen hælder eller falder mod det tragiske, men – vist nok? – ikke ”til”, kun ”mod”. Vandreren¹⁰ skal jo – til forskel fra møllersvenden i *Die schöne Müllerin*, der i selvmordet foretager den radikale afslutning på livet i ulykkelig kærlighed – leve videre. Som allerede nævnt: Ikke engang på kirkegården (i sangen ’Das Wirtshaus’) er han velkommen.

2. Digtets storform. Indledende bemærkninger om strofisk korrespondens

Se digtet, som jeg har stillet det op hér. Gentagelserne i de enkelte strofer er Schuberts. Det vender vi tilbage til.

Wilhelm Müller / Franz Schubert "Frühlingstraum"

Første dialektiske gennemløb (= "1. storstrofe")

Strofe 1

- 1.1 Ich träumte von bunten Blumen
- 1.2 So wie sie wohl blühen im Mai
- 1.3 Ich träumte von grünen Wiesen
- 1.4 Von lustigem Vogelgeschrei
- (1.4 Von lustigem Vogelgeschrei)

Strofe 2

- 2.1 Und als die Hähne krächten
- 2.2 Da ward mein Auge wach;
- 2.3 Da war es kalt und finster
- 2.4 Es schrien die Raben vom Dach
- (2.3 Da war es kalt und finster)
- (2.4 Es schrien die Raben vom Dach.)

Strofe 3

- 3.1 Doch an den Fensterscheiben
- 3.2 Wer malte die Blätter da?
- (3.1 Doch an den Fensterscheiben)
- (3.2 Wer malte die Blätter da?)
- 3.3 Ihr lacht wohl über den Träumer
- 3.4 Der Blumen im Winter sah?
- (3.4 Der Blumen im Winter sah?)

Andet dialektiske gennemløb (= "2. storstrofe")

Strofe 4

- 4.1 Ich träumte von Lieb und Liebe
- 4.2 Von einer schönen Maid
- 4.3 Von Herzen und von Küssen
- 4.4 Von Wonne und Seligkeit
- (4.4 Von Wonne und Seligkeit)

Strofe 5

- 5.1 Und als die Hähne krächten
- 5.2 Da ward mein Herze wach;
- 5.3 Nun sitz ich hier alleine
- 5.4 Und denke dem Traume nach
- (5.3 Nun sitz ich hier alleine)
- (5.4 Und denke dem Traume nach)

Strofe 6

- 6.1 Die Augen schließ ich wieder
- 6.2 Noch schlägt das Herz so warm
- (6.1 Die Augen schließ ich wieder)
- (6.2 Noch schlägt das Herz so warm)
- 6.3 Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
- 6.4 Wann halt ich mein Liebchen im Arm?
- (6.4 Wann halt ich mein Liebchen im Arm?)

Digtet består af 6 strofer á 4 verslinjer (herefter blot betegnet 'linjer'). Hver linje er med tre slag, enkelt optakt og blandet versgang. Bi- og trisyllabler veksler i forskellige kombinationer.¹¹ Der er kvindelig udgang i 1. og 3. linje, mandlig udgang og rimstillet 2. og 4. linje. Et meget enkelt, "folkeligt", metrum, der faktisk genfindes i 8 af cyklens 24 digte.

I gennemgangen nedenfor vil vi benytte følgende forkortelser:

str. 3 læses strofe 3

str. 3.2 læses strofe 3, 2. verslinje

str. 3.2-3 læses strofe 3, 2.-3. verslinje

Når der refereres til to forskellige strofer på samme tid eller til forholdet imellem dem, fx strofe 3 og 6, skriver vi str. 3/6.

Digtet gennemløber det samme dialektiske skema to gange over hver tre strofer. Se fig. 1.

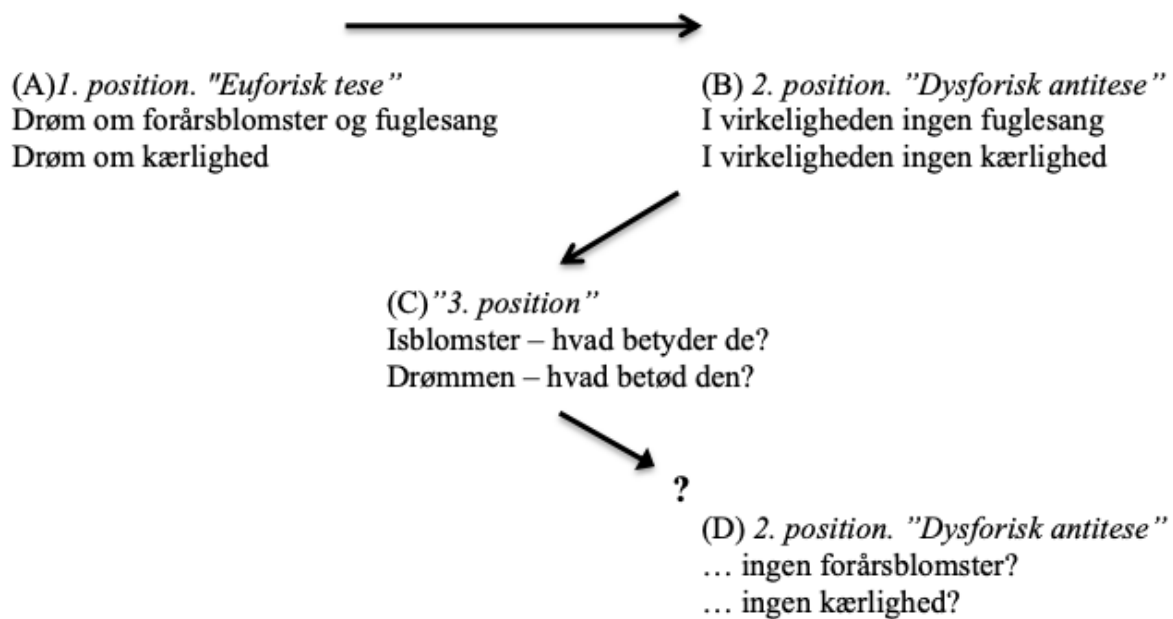


Fig. 1

Begge gang går bevægelsen fra drøm via opvågningen til den vågne tilstand og videre til "noget tredje". Og de to forløb ligner i øvrigt hinanden så meget – strukturelt, betydningsmæssigt, lejlighedsvis helt ned i det bogstavelige – at vi kan sige, at digtet ikke blot består af 6 strofer à 4 linjer, men nok så prægnant samler sig som gennemløb af 2 storstrofer à 12 verslinjer. Og det er netop således, Schubert tonesætter digtet, idet han tonesætter de to storstrofer ens,

altså lader sangeren synge dem på samme melodi. Det strofiske digt på 6 strofer bliver til en strofisk sang på 2 strofer.

Hermed *sanseliggøres* linje for linje en korrespondens mellem str. 1 og 4, 2 og 5, 3 og 6. Når vi ”er kommet til ...”, er vi på ”samme sted som...”. Teksten B (ordet, sætningsdelen, sætningen), som vi ”hører nu”, er i udgangspunktet forskellig fra teksten A, vi ”hørte før”, men i en vigtig forstand – i kraft af metrisk og musikalsk identitet – ”svarer de til hinanden”. Når som helst et digt er strofisk og evt. tillige er strofisk tonesat i en strofisk sang, har vi pr. definition at gøre med *strofisk korrespondens*. I tusindvis af sange er der tale om et ganske trivielt forhold. Men selve princippet åbner alligevel for en mulig virkning: I kraft af den strofiske korrespondens kommer noget, der ikke *ligger i* betydningen af A og B, alligevel til at *forholde sig* betydningsmæssigt *til* hinanden.¹² A og B forgrundssættes fx som instanser af samme genus; som stadier i en udvikling; som årsag og virkning etc. Det er i høj grad tilfældet i ’Frühlingstraum’, og det vil vi se nærmere på i det følgende afsnit.¹³

3. Metrisk-strofiske korrespondenser i de seks strofer

Strofe 1/4. - 1. position:

1. gennemløb af 1. position udstrækker sig igennem hele str. 1: Vandreren drømmer søde drømme om blomster, grønne enge og fuglesang.¹⁴ Det er 1. position, den euforiske *tese*.

2. gennemløb udgøres tilsvarende af str. 4: Vandreren drømmer atter søde drømme, denne gang om kærlighed. Det bogstavelige udgangspunkt for 2. gennemløb er identisk med udgangspunktet for 1. gennemløb – og dermed selve digtets allerførste tre ord: ”Ich träumte von...”.

I str. 1 drømmer vandreren om foråret, og forårets egne termer er kærlighedens symboler. På det tilsvarende sted i 2. gennemløb drømmer vandreren ikke i symboler, men eksplicit om ”sagen selv”, den elskede: om kærlighed, en skøn pige, hjerter og kys, lykke og lyksalighed. (Musikken passer godt til begge. Musikken sanseliggør det, vi allerede usanset godt ved: at kærligheden og kærlighedshåbet ”svarer til” forår. Det vender vi tilbage til.)

Strofe 2/5. - 2. position:

1. gennemløb af 2. position udstrækker sig igennem hele str. 2: Vandreren vågner brat ved hanegal. I virkeligheden *er* der ingen sangfugle, ingen grønne enge og – især: det skal vise sig vigtigt! – ingen blomster. Det er koldt, det er mørkt, det er slet ikke forår, raven skrider fra taget.¹⁵ Det er ikke forår. - Dét er den dysforiske *antitese*.

2. gennemløb af 2. position falder tilsvarende i str. 5, men udstrækker sig ikke gennem hele strofen. Ganske vist er hele første halvdel af de to strofer næsten bogstaveligt identiske. ("Und als die Hähne krähten, da ward mein Auge/Herze wach"). Vandreren vågner atter ved hanegal, men erkender nu allerede midtvejs i strofen – raven når ikke at komme med i beskrivelsen – de onde realiteter. Der er ingen kærlighed. Således korresponderer den dialektiske overgang i den ene strofe ikke metrisk med overgangen i den anden strofe. (Også det vender vi tilbage til, når vi ser på tonesætningen.)

I str. 2 er det *øjet*, der vågner ved hanegal og – efter at også raven har skreget og markeret realiteterne i 2. position – lader vandreren se de blomster, som ikke rigtigt er blomster (3. position). Men det sker først efterfølgende i str. 3.

I str. 5 er det *hjertet*, der vågner og straks – dvs. allerede midt i strofen – lader vandreren genkende realiteterne (det onde, antitetiske). Det vil sige, at overgangen til 3. position – hér udtrykt i en modus af eftertænkksomhed – allerede sker i samme strofe (str. 5) for at fortsætte sømløst ind i den følgende strofe (str. 6).

Dikotomien øje/hjerte figurerer både str. 2-3 og str. 5-6. Men lige som drømmen om kærligheden og pigen i 1. position var tættere på "sagen" i str. 4, end drømmen om foråret var det i str. 1, er det vågne hjerte tættere på sagen end det vågne øje. Sagen er jo en hjertesag. Hvad det vågne hjerte mærker, er samtidig en virkning af, hvad det vågne øje har set. Og senere igen: I str. 3 fortæller vandreren om noget, han *ser*. På det samme sted str. 6 lukker han øjnene igen, hvorefter han til slut *mærker* hjertet i en modus af inderliggørelse. Atter tættere på "sagen" i 2. gennemløb (2. storstrofe) end i 1. gennemløb (1.

storstrofe).

Strofe 3/6. - 3. position:

1. gennemløb af 3. position falder i str. 3.1-2. Der er sket noget besynderligt. På vinduet er der ”malet blade”, *isblomster*. Isblomster er ikke rigtige blomster, men dog blomsteragtige.¹⁶ De er heller ikke en mellemting. De repræsenterer skinnet af forår om vinteren og repræsenterer som sådan 3. position. Og vandreren iagttager isblomsterne som det symbolske udtryk for hans egen tilstand i 3. position. I korrespondensen str. 5.3ff er han til stede i sin stemning, idet han tøvende mærker efter. Igen tættere på sagen – mere eksplicit – i 2. gennemløb end i 1.

Som sagt, i 2. gennemløb sker overgangen til 3. position allerede midt i str. 5 og strækker sig til midt i str. 6. Vandreren forlader tilstedeværelsen i dikotomien drøm/virkelighed og forholder sig til den, eftertænksom blundende. Han lukker øjnene, og han mærker hjertet slå – det er stadig varmt.

Strofe 6 (slutningen) - 2. position igen(?):

Det dialektiske forløb slutter første gang i str. 3.3-4 med en *hældning* eller et *tilbageløb* mod 2. position. Vandreren henvender sig til en samtalepartner - en lytter, alverden - med spørgsmålet: ”I ler vel ad drømmeren, som så blomster om vinteren?” Spørgsmålet er retorisk, men altså ikke stillet til ham selv: ”I *andre* ler vel ...?” Han fornægter ikke i erklæringens form, at blomsterne på vinduet kunne være en bebudelse om vår, men han ”hælder” åbenbart tilbage mod antitesen. Isblomsterne *ligner* forårets eget udtryk, men *er* det næppe? Han siger det ikke ligeud, men det er nok gået op for ham.

På det tilsvarende sted i 2. gennemløb (str. 6.3-4) sker det egentlige og afsluttende *tilbagefald* til 2. position. Eller: det er meget tæt på. Retorisk spørger han – og denne gang er spørgsmålet stillet til en nok så umulig samtalepartner: isblomsterne selv – ”Hvornår grønnes I blade på vinduet [og bliver rigtige blomster]?” Og i tragisk analogi: ”Hvornår skal jeg holde min elskede i armene?”. Svaret er naturligvis: Aldrig! Men igen: han – eller for den sags skyld isblomsterne – *siger* det ikke ligeud. (Kun klaverstemmen

gennemfører tilbagefaldet med sin afsluttende molakkord).

4. Korrespondenser og gentagelser som udtryk

I det følgende vil vi studere en række pointer i musikken og i forholdet mellem teksten og musikken med særligt henblik på to principper: *melodisk-strofisk korrespondens* (som er et forhold *mellem* to strofer) og *linjegyntagelse* (som er et forhold *i* den enkelte strofe).

De to principper introduceres overordnet i afsnittene I-II og udfoldes i analysen i afsnittene III-VI.

I. Melodisk-strofisk korrespondens som princip.

'Frühlingstraum' er et strofisk digt, der bliver til en sang med akkompagnement. Når stroferne i det strofiske digt tillige synges på samme melodi, hér inklusive samme akkompagnement, og bliver til en strofisk sang, sker der tre ting:

(1) Den metrisk-strofiske korrespondens *tydeliggøres*. Teksten foredrages ikke blot i gentagelse af et underforstået/underliggende metrisk skema, men som gentagelse af en melodi. Samme "sted" i metret bliver til samme "sted" i melodien. Str. 2.3-4 i metrisk-strofisk korrespondens bliver tillige til str. 5.3-4 i melodisk-strofisk korrespondens. I 'Frühlingstraum' er det nok først musikken, der på genkendelig vis disponerer et "stedsforløb" på 12 verslinjer. Teksten alene kan vanskeligt gøre det.¹⁷

(2) Den strofiske korrespondens *sanseliggøres* på en måde, der er særegen for musikken dvs. selve den musikalske tidslighed: For så vidt jeg lige nu hører den melodiske gentagelse *som* gentagelse, skydes for nærværende – i det som *er* – et lag ind over noget, som *var*. Et forløb *genoptages* og føres igennem til gentagelse. Om jeg som lytter eller sanger/akkompagnatør, idet jeg *sanser* overlejringen i melodien, tillige *sanser* overlejringen i teksten, er nok et

spørgsmål om hukommelse, fortrolighed, arbejde. Men det *er* der: *sanseligt*.

(3) Men den melodisk-strofiske korrespondens er ikke blot virksom som det formelle princip, der nu engang konstituerer melodien som strofisk. Det, der gentages, er en konkret musikalsk sats i sang og klaver. Musikken og dermed det *musikalske udtryk*, som tekstlinjen A var forbundet med, er nu (qua korrespondensen) identisk med musikken – og dermed det musikalske udtryk – som tekstlinjen B i gentagelsen forbinder sig med: ”Hér – på dette sted og således med det udtryk – hvor jeg før sang om A, synger jeg nu om B.” Det mest signifikante eksempel finder vi t. 19-26 str.2.3-4 og str. 5.3-4: ”Hvor – og på samme måde som – jeg før sang om kulde, mørke og ravneshrig, udtrykker jeg nu min eftertænksomhed.”

II. Tonesætning af linjgentagelser som princip.

I Schuberts tonesætning ’Frühlingstraum’ figurerer gentagelsen ikke blot som noget, der simpelthen giver sig af det melodisk-strofiske anlæg – dvs. som en relation imellem stroferne. Schubert indkomponerer også linjgentagelser *i* de enkelte strofer. Gentagelser af verslinjer i strofisk sang finder vi over alt i traditionen. Hvis noget er vigtigt eller har en kæk formulering, ”lyder godt”, kan det gentages. Gentagelse finder vi også ”for musikkens skyld”, fx hvis teksten er meget kort (”Kyrie eleison”). Når Schubert gør det i liedkunsten, er der oftest mere på spil:

(i) Linjgentagelserne i ’Frühlingstraum’ er således forskelligt placeret fra strofe til strofe.

(ii) At linjen overhovedet gentages, har hver gang forskellige pointer.

(iii) Ofte får tekstlinjen – *som* udsigelse, *som* ytring – idet den gentages i en anden tonesætning, også en anden mening eller pointe. Eksempelvis stiller vandreren til allersidst (t. 39-42) det samme retoriske spørgsmål to gange: ”Wann halt ich mein Liebchen im Arm?” Men første gang (t. 39) er det, som om han i en anstrengelse forsøger at afvise det svar, han godt kender (”Aldrig!”). Anden gang (t. 41) resignerer han – vist nok. (Mere herom i afsnit

VI).

I resten af artiklen vil vi analysere 'Frühlingstraum' med henblik på de konkrete strofiske korrespondenser og gentagelser.

III. Korrespondenser og gentagelser i 1. og 4. strofe

Korrespondenser:

I str. 1 er der blomster, der er grønne enge, og der er *fugle*. De kvidrer allerede i forspillet (der er triller og punkteringsfigurer), og vandreren synger om dem i sidste verslinje. Men herefter er der til overflod en fugl, der melder sig selv: Klaverets højre hånd har hidtil gennemført treklangsbrydningen til nærmeste akkordtone i tertser og kvarter. Til slut – efter at sangeren har sluttet af – præsterer den et opadgående sekstspring, der udskiller de to sidste toner 3.-1. trin (C#-A) som ”kuk-kuk”.

Str. 4 korresponderer med str. 1, og den musikalske sats er naturligvis den samme. Denne gang er der kærlighed, der er en dejlig pige, der er hjerter og kys. Og hvor der i str. 1.4 var fuglesang, er der i str. 4.4 glæde og salighed. Herefter høres atter gøgen. Erindringen af fuglesangen er i kraft af korrespondensen en *sanset* erindring.

Tonesætningen af 3. verslinje betegner en ejendommelig afvigelse fra tonesætningen af de tre andre linjer: Hvor venstre hånd i disse blot markerer en baslinje, finder vi i 3. linje udskrevne akkorder S-T-S-T over et orgelpunkt. I et øjeblik, to takter, er klangen lidt fyldigere – vel også lidt tungere – samtidig med at den harmoniske progression er suspenderet. Hvorfor denne forskel? Hvad betyder den i forhold til teksten? En mulig tolkning: Engene er ikke blot smukke som blomster og fuglesang – man kan også hvile på dem. På det tilsvarende sted i str. 4 synges der om hjerter og sågar kys, det tætteste vi kommer på fysisk kærlighed i hele cyklen. Man tænke derom, som man vil.

Gentagelser:

I str. 1 og 4 gentages sidste linje, og gentagelsen indtræffer ud af et *overskud*: I str. 1 er sangeren færdig – helsslutning, melodi på betonet 1. trin – men går melismatisk med på fuglesangen såvel på den betonede stavelse '(Vogelge)schrei' som på det i sig selv ret betydningsløse ubetonede ord 'von...'. Herefter gentages også resten af linjen ('... lustiger Vogelsgeschrei'). I str. 4 benyttes i strofisk korrespondens den samme virkning på stavelserne '(Selig)keit' og 'von...'.

IV. Korrespondenser og gentagelser i 2. og 5. strofe

Str. 1 handlede om (sang)fugle i almindelighed, og dertil føjede sig gøgens kukken. Også i str. 2 er der to fugle: hanen og raven.

Den kukkende gøg efter str. 1 efterfølges umiddelbart af hanen på første linje i str. 2: Vi hører vandreren fortælle om hanen (t. 15), og straks efter (t. 16) hører vi i akkompagnementet dens lyd, "kykeliky". Det *kunne* være ved at blive morgen? Fuglelyden er denne gang ikke en melodi - en hane "synger" jo ikke – men hanegalet er dog musik, qua figuren livfuldt og stærkt (*f*). Dertil er det (ondt?) dissonerende: Ufuldkommen DD₉ med forhøjet septim efterfølges af T. Ikke blot sangens, men hele cyklens klart stærkeste dissonansvirkning i en sats, der ellers har bevæget sig næsten dissonansløst over tonale hovedfunktioner. Forbindelsen er ikke funktionel, men har i høj grad karakter af spænding-opløsning, eftersom alle de tre stemmer, der flytter sig, flytter sig ledetonemæssigt fra dissonans til konsonans (i t. 16 eksempelvis er det F#→G, A#→H og C→H).

Hanen markerer overgangen fra nat til dag – det er i alt fald vandreren forventning. Men også i tonesætningen er den en "overgangsfugl". Tre gange hører vi dens kykeliky. Første gang (t. 16) med satsens højeste tone bygget ind i en figur. Anden gang (t. 18) forlægges det hele nedover med blot en stor sekund. Tredje gang (t. 20) yderligere en kvint i højre hånd og en oktav plus en kvint i venstre hånd. Det er ikke hanen, der synger dybere og dybere, men

realiteterne er ved at gå op for den opvågnende: ”Da war es kalt und *finster*”. Akkorderne ligger så dybt, at de snarere ”grumser” end dissonerer. Hanegal bliver til ravneskrig ”Es schrien die Raben vom Dach” (t. 20 og t. 22). To gange den samme ”onde” harmoniske figur, men nu uden den energiske 16.-delstriol (”kykeliky”) i højre hånd. Hanegalet brød ind helt alene mellem linjerne (t. 16, t. 18, t. 20). Ravneskriget hører vi over det mørkt rumlende (tremolo) orgelpunkt. Fugleriget byder ikke på krydsninger mellem haner og ravne, så idet vi følger den gradvise overgang i det musikalske udtryk, følger vi vandreren i erkendelsen af, hvad hanen og raven betyder: fra euforisk 1. position til dysforisk 2. position. Vandreren opvågner til den onde virkelighed sker i ét nu. Erkendelsen derimod er et forløb.

Korrespondenser:

Som sagt, raven hverken synger eller galer, den skriger. Men kun i str. 2 berettes der herom (str. 2.3-4). På det tilsvarende sted i str. 5 (str. 5.3-4) begynder eftertænksomheden, dvs. allerede hér sker overgangen til 3. position. De to første verslinjer i str. 2 og 5 er slet og ret identiske, hvorefter vi i str. 5 også *hører* ravneskriget igen. Men vandreren er i 2. gennemløb af det dialektiske skema kommet hurtigere frem til realiteterne. Mens raven skriger - i ravneskrigets musikalske udtryk i klaveret – fortæller han os, at han sidder alene og tænker drømmen efter. De dialektiske positioner korresponderer ikke: ”På den melodi – og i den satslige kontekst – hvorpå jeg nu synger om at tænke drømmen efter, sang jeg før om ravneskrig!” Eftertænksomheden arver ravneskrigets musikalske udtryk, som den ellers ikke umiddelbart ”passer til”. Ravneskrigets musikalske udtryk i sang og klaver lejres således ind over – og overføres på – eftertænksomheden. Vi inviteres til at høre eftertænksomheden i sanset erindring om det, der skete, og lød netop sådan på det tilsvarende, ”korresponderende” sted. Musikken lader os høre eftertænksomhedens udtryk hen over det, der *udløste* eftertænksomheden.¹⁸

Gentagelser:

Musikalske linjegyntagelser fandt vi i str. 1 og 4, idet sidste linje blev gentaget. Det skete ud af et overskud: Af lyst synger han det gerne én gang til. I str. 2 og 5 bliver de to sidste linjer gentaget, men denne gang som noget, han

”sidder fast i”, en tanke han ikke kan lade være med at tænke: Når vandreren omsider har erkendt de onde realiteter (t. 22), *er* de erkendt. Idet han alligevel synger om dem én gang til, udtrykker han ikke erkendelse, men – snarere – fortvivlelse. Det ser vi nøjere på:

Drømmen, den euforiske tese i str. 1, fandt sit naturlige udtryk i en durtoneart, hér A-dur, mens genkendelsen af de dysforiske realiteter i antitesen i str. 2 sker i a-mol. Men det sker i en overgang. Satsen passerer hele tre moltonearter t. 17-20 (e-mol, d-mol og g-mol), før den, i en på alle måde markeret kadence i t. 21 (6/4D-D-T som ren akkordfølge) når det rene, tragiske modstykke a-mol, idet vandreren genkender raven. Det sidste sker i et ryk: g-mol og a-mol er som tonearter ikke funktionelt beslægtede. Hvis ikke vi stadig måtte have erindringen om tonen A som tonalt centrum, ville bevægelsen være desorienterende. Herefter bliver tonaliteten til gengæld banket fast med alle akkorder placeret over et tremolerende, nærmest rumlende, orgelpunkt på skalaens 1. trin (t. 22-25) – tonen A' er satsens dybeste, en hel oktav dybere end satsens hidtil dybeste tone – og en afsluttende D-T med hver akkord på sin hele takt (t. 25-26). De melodiske vendinger i t. 21 og t. 25 (på teksten ”es schrien die Rabe vom Dach”) er næsten identiske, blot erstattes gentagelsen af tonen E af et oktavspring ned og det opadgående sekundskridt tilsvarende af et opadgående nonespring: inden for dominantanlægget en stærkt dramatisk virkning.

Det er netop i dette satslige forløb, gentagelsen af linjerne str. 2.3-4 finder sted. Idet satsen udlægger gentagelsen på denne måde, udtrykker vandreren sin erkendelse som en ond erkendelse, han ikke kan slippe fri af: som fortvivlelse. – Eller rettere: Sådan ser det ud, for i dette digt fortsætter dialektikken som bekendt: ”*Doch* (an den Fensterscheiben)”.

V. Tvetydighed som 3. position

Str. 3/6 er af særlig betydning i denne studie, idet Schubert her giver sin specifikt musikalske udlægning af dialektikkens ”tredje position”. Tilmed viser han, hvorledes musikken, når den hér føres til ende, ”fryser i dialektikken”.

Str. 3/6 adskiller sig umiddelbart fra de foregående på tre måder: (a) Efter de to hurtige tempokarakterer - ’Etwas bewegt’ og ’Schnell’ – får vi nu (t. 27f) ’Langsam’. (b) I teksten er der ingen fugle. (c) Og i klaverets højre hånd, hvor fuglene ellers har givet lyd, er der – bortset fra næstsidste takt t. 41 (og det er vigtigt!) – ingen melodisk aktivitet eller figurlig variation. Kun bidrag til akkorderne, hver gang i form af brydninger af den samme figur, én gang på hvert taktslag.

Videre: Mellem str. 1 og 2 (hhv. str. 4 og 5) var der ikke noget mellemspil. Hanen brød euforien, i samme øjeblik drømmen var sunget færdig. Mellem str. 2 og 3 (hhv. str. 5 og 6) er der et mellemspil. Og netop hér – i overgangen fra det antitetiske til tredje position – viger den hidtil skarpt optrukne kontrast mellem dur- og moltonalitet for den yderste sensitivitet overfor tonalitet og – især – tonekøn i en stadig vekslende og tvetydighed. Vi tager en takt – eller sågar en halv takt – ad gangen:

t. 26: Efter slutakkorden i str. 2/5 er der en fermat. Den er lang, og det må den være. Dels af rent dramatiske grunde, dels fordi der i alle tilfælde skal ”renses ud” efter slutakkordens **ff** for at mellempillet (dvs. forspillet til str. 3/6) i en appel til lytterens lydhørhed kan begynde i **pp** (t. 27).

t. 27.1: Indledningsvis overtager klaveret i begge hænder og i nøjagtigt samme placering oktaverne fra det allersidste anslag i den foregående dramatiske slutning. I sig selv er de uden tonekøn, men med a-mol i erindringen får de iflg. en slags inertiens princip *molpræg*.

t. 27.2: Men allerede efter en halv takt indføres durtertsen, der retentivt – altså i tilbageblikket - omtyder den forudgående akkord, dvs. de blotte oktaver i retningen af *dur*. Dernæst (t. 28.1) føjes også kvinten til.

t. 28.2: A-durakkorden fortsætter til anden halvdel af t. 28, hvor den tilføjede septim retentivt omtyder tt. 27-28 til 1.-3.-5. trin i en dominantisk akkord

spændt mod en akkord med tonen D som grundtone: altså funktionen $(D_7)_S$ i en A-toneart (den være sig dur eller mol) eller simpelthen funktionen D_7 i en D-toneart (den være sig dur eller mol). Både mht. tonalt centrum og tonekøn består der lige nu tvetydighed.

t. 29: Allerede t. 29 afklares den ene tvetydighed. Satsen er – nu – i *dur*. Septimakkorden opløses til en D-durakkord. Tilbage står spørgsmålet: Er bevægelsen $D_7-T/3$ i D-dur? eller er den $(D_7)_S-S/3$ i A-dur: drømmens toneart, den ”lykkelige” begyndelsestoneart?

t. 31-36: Først i t. 31 sker der med indførelsen af tonen $G\#$ en afklaring, der også retentivt opløser den tvetydighed. Satsen *står* i A-dur. ”(Doch) ... wer malte die Blätter da?”, lyder det første gang i str. 3.12. Rører vandreren ved lykken? Er det derfor, han på det tilsvarende sted i str. 6 atter lukker øjnene og mærker det varme hjerteslag? Korrespondensen inviterer os i alt fald til at høre det på den måde. Der er ganske rigtigt tale om en hel slutning i A-dur (t. 31-32), men melodien løber ud på tertsen. Og når melodien i gentagelsen af str. 3/6.1-2 (tt. 35-36) når grundtonen, har T-akkorden tertsen i bassen. Således betones ytringens karakter af spørgen eller undren.

t. 37-42: Satsen rykker brat og – viser det sig – definitivt til mol. (Herefter er der en forskel i klaversatsen i de to gennemløb, i 1. og 2. volte, som vi vender tilbage til.) Tonalt er musikken altså ”tragisk” nok. Alligevel kalder jeg det et ”tilbageløb” *imod* det tragiske, idet vandreren ikke ”siger det lige ud”, men udtrykker sin position i et retorisk spørgsmål.

Fig. 2 giver et overblik over tilordningen af tonalitet og dialektisk position gennem hele sangen.

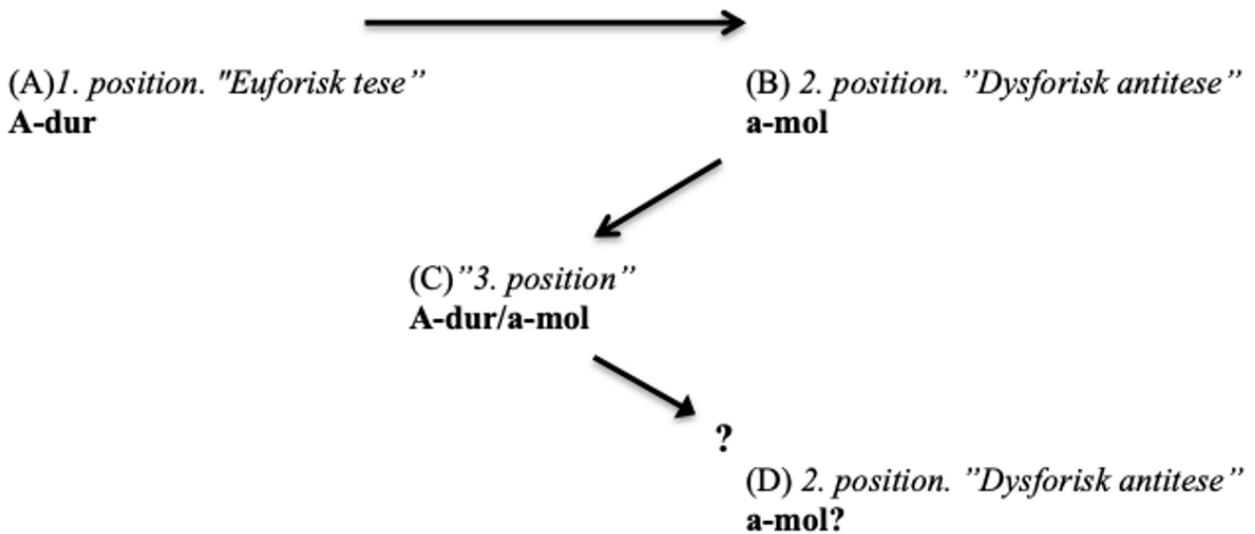


Fig. 2

VI. Korrespondenser og gentagelser i 3. og 6. strofe:

I str. 1/4 blev 4. linje gentaget ("overskud"), og i str. 2/5 blev 3. og 4. linje gentaget ("fortvivlelse"). I str. 3/6 gentages både 1., 2. og 4. linje. Det vil vi se nærmere på:

I str. 3.1-2 (t. 29-32) gør vandrerens i al stilfærdighed oven på den dramatiske opvågningen en opdagelse: Der er blomster på vinduesglasset – hvor kommer de fra? hvad betyder de? I gentagelsen (t. 33-36) dvæler vandrerens i sit spørgsmål, sin "spørgen", som herved er blevet til en *undren*. På det tilsvarende sted i 2. gennemløb, dvs. str. 6.1-2, *er* han allerede hensat i en modus af *undren* overtaget fra det tilsvarende sted i 1. gennemløb. Musikken sanseliggør dette, idet den følger den melodiske strofe og atter udfolder sine flertydigheder og de to hel slutninger, der ikke "lukker helt". Vandrerens lukker øjnene – ikke for at drømme endnu engang, men for at blunde, mærke og qua gentagelsen mærke *efter* det varme hjerte. Musikken sanseliggør forholdet mellem tankens genstand (isblomsterne) og tankens egen bevægelse. ("Øjnene lukker han igen, hjertet er stadig varmt" korresponderer med blikket på isblomsterne.)

Str. 3.1-2 var selv et spørgsmål ("Doch an den Fensterscheiben wer malte die Blätter da?"), og både str. 3.1-2 og str. 6.1-2 leder videre til endnu et spørgsmål ("Ihr lacht wohl über den Träumer, der Blumen im Winter sah?") hhv. "(Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt ich mein Liebchen im Arm?") Spørgsmålene (repræsenteret ved deres 2. linje dvs. str. 3.4 og str. 6.4) gentages imidlertid, og også hér får gentagelsen ny betydning:

Str. 3.4: 'I (alverden, lytteren) ler vel ad drømmeren, som så blomster om vinteren? Ler I? Kunne det måske passe? Måske var det vitterligt det første forårstegn?' Og str. 6.4: 'Hvis I, blade på vinduet, virkelig kan grønnes, hvornår da? Hvornår skal jeg da atter holde min elskede i armene?' På blot én takt (t. 39) bevæger melodien sig opad en hel oktav og når atter satsens højtone. Men bevægelsen går fra mol (og det molkarakteristiske lave) 6. trin til mol 6. trin, og tonen er f': ravnens "onde" tone (t. 21 og t. 25). I den efterfølgende linjegyntagelse (t. 41) falder satsen derimod – omsider - på plads i både det melodiske og det harmoniske anlæg. På det eneste sted i str. 3/6 - i blot én takt (t. 41) – hører vi en (stump af) en melodi i klaverets højre hånd. Og via en sært tynd og dog grumset beliggenhed af dominanten som to tertser E-G# med to oktaver imellem føres klaversatsen til en udtynding i énklang, der – efter at sangeren har tiet – genoptager den figur, som har været benyttet i hele strofen.

Melodien opad (t. 39) forholder sig ikke til melodien nedad (t. 41) som spørgsmål til svar. Tekstligt *er* der jo tale om et spørgsmål – og det samme spørgsmål – begge gange. Men udtrykket er svært forskelligt. Første gang (t. 39) præsterer melodien qua det – i sammenhængen – vældige løft en anstrengelse, som om vandreren forsøger at afvise det svar, han godt kender. Anden gang (t. 41) er tonefaldet resigneret. Men stadig: svaret er ikke erklæret, han siger det ikke ligeud. Svaret er et retorisk spørgsmål stillet til "os" (i 1. gennemløb, str. 3.3-4) hhv. til isblomsterne (i 2. gennemløb, str. 6.3-4).

Og slutakkorden *er* ikke mol, men bereder os lige godt på det, som faktisk sker efter str. 3 i 1. volte, som på det, der sker efter str. 6 i 2. volte. I det første tilfælde danner A'erne over fire oktaver udgangspunkt for en opadgående brydning af en A-durakkord, der over blot én takt i begyndelsestempoet "Etwas bewegt" (t. 44a) leder tilbage til sangens forspil og derefter – str. 4-6 – en ny

drøm, et nyt gennemløb af det dialektiske skema og en gentagelse af mange af dets specifikationer i str. 1-3. Som sådan talte jeg efter 1. gennemløb om en *hældning* eller et *tilbageløb* fra 3. position *mod* antitesen, tragikken (se afsnit III). Men bevægelsen blev ikke helt fuldført. Først efter 2. gennemløb, i 2. volte efter énklangene (t. 44b) når satsen sin slutning på en dybt beliggende *molakkord* (t. 44b) Hældningen tilbage fuldbyrdes omsider som *tilbagefald*: I klaveret, men måske ikke i sangstemmen? *Er* der således tale om en rent tragisk konklusion?¹⁹

Frühlingstraum

F. Schubert

Etwas bewegt

1. Ich
2. Ich

pp

5

träum-te von bun-ten Blu-men, so wie sie wohl blü-hen im Mai, ich träum-te von grü-nen
träum-te von Lieb um Lie-be, von ei-ner schö-nen Maid, von Her-zen und von

p

10

Wie-sen, von lu-sti-gem Vo-gel-ge-schrei, von lu-sti-gem Vo-gel-ge-
Küs-sen, von Won-ne und Se-lig-keit, von Won-ne und Se-lig-

14

Schnell

schei. Und als die Häh-ne kräh-ten da ward mein Au-ge wach; da war es kalt und
keit. Und als die Häh-ne kräh-ten, da ward mein Her-ze wach; nun sitz ich hier al

mf *f* *p* *f* *p*

2

20

fin - ster, es schrie - en die Ra - ben vom Dach, da war es kalt und fin - ster, es
 lei - ne und den - ke dem Trau - me nach, nun sitz ich hier al - lei - ne und

25

schrie - en die Ra - ben vom Dach. Doch an den Fen - ster
 den - ke dem Trau - me nach. Die Au - gen schließ ich

Langsam

30

schei - ben, wer mal - te die Blät - ter da? doch an den Fen - ster - schei - ben, wer
 wie - der, noch schlägt das Herz so warm, die Au - gen schließ ich wie - der, och

35

mal - te die Blät - ter da? Ihr lacht wohl ü - ber den Träu - mer, der Blu - men im Win - ter
 schlägt das Herz so warm. Wann grünt ihr Blät - ter am Fen - ster? wann halt ich mein Lieb - chen im

40

sah, der Blu - men im Win - ter sah?
 Arm, wann halt ich mein Lieb - chen im Arm?

dim.

1. *Etwas bewegt* 2.

NOTER

¹ Denne artikel er en redigeret sammenskrivning af artiklen "Den størknede dialektik", således som den blev publiceret i Christensen, M. (ed.), At skabe interesse. Festskrift for Orla Vinther. Vestjysk Musikkonservatorium, Esbjerg 2008, s. 59-72, og den hidtil upublicerede artikel "Frühling ohne Frühling".

² Et kendt eksempel - atter kendt og i dag kun kendt fra Schuberts tonesætning - er digtet Die Forelle, hvis politiske budskab ganske sikkert kun har kunnet opfanges af de allermost indviede. Se fx P. Jost, "'Die Forelle' und die Festung Hohenasperg. Missverständnisse um ein Schubert-Lied", in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 5 (1989), p. 4 ff.

³ Wilhelm Müller kalder værket "Die Winterreise", Schuberts titel er "Winterreise". I fremstillingen hér benytter jeg konsekvent den sidste form.

⁴ Den eneste væsentlige justering ved udvidelsen er ændringen af tonearten i 12.sang (*Einsamkeit*). Den stod i første omgang i d-mol: passende fsv. det også er værkets udgangstoneart. I den udvidede, endelige udgave af *Winterreise* står den i h-mol.

⁵ Instrumentet er strengt taget ikke en lirekasse, men en så kaldt "drejelire". Symbolsk er de ækvivalente.

⁶ Figuren tilskrives ofte Hegel, men han brugte den aldrig, og nogle mener endog, at den beror på en misforstået tolkning af Hegel.

⁷ Han kan sætte sig til hvile under træet som dengang i sin kærlighedslykke, men i stedet fryse ihjel i sneen. Eller han kan hænge sig i træets grene.

⁸ Overgangen skal ejheller tages til indtægt for et "mentalt skift" i Wilhelm Müllers liv eller livsforståelse. Som Heine – der beundrede Wilhelm Müller – er han i stand til at indtage og udprøve positioner, iagttage skikkelser, identificere sig med personer, distancere sig fra dem. Men han gør det mere enfoldigt – iflg. Heine selv mere "folkeligt" – og kun lejlighedsvis med ironi.

⁹ Senere i 19. århundrede introducerer Baudelaire tristessens bleggrå *spleen*, en nok så moderne gråtoning som den forfrosne fortvivlelses mørkegrå.

¹⁰ I medfør af sangens plads i cyklen vil jeg stadig kalde det lyriske jeg "vandreren".

¹¹ Så vidt jeg kan se, er der ikke noget "system" i det. Dog kan man hæfte sig ved, at de tre første linjer i den bevægede opvågnen i stroferne 2 og 5 er konsekvent bisyllabiske, hvilket i foredraget giver mulighed for en lidt "stakåndet" virkning.

¹² Rimdannelse kan have en lignende virkning. Det er en anden problematik.

¹³ Den rent metrisk-tekstlige strofiske korrespondens er her introduceret før den melodisk-strofiske korrespondens. Rækkefølgen skal naturligvis blot tjene den begrebslige og fænomenologiske rekonstruktion. Strofisk digtning uden melodisk strofe er historisk taget en temmelig sen foreteelse. I traditionen digtes strofiske digte almindeligvis *til* – eller samtidig *med* komponeringen af – en melodi.

¹⁴ Sangerens udsagn er ikke en replik i en opera, der fordrer nutid af verberne. Den er en beretning udfoldet i en for både sangeren og lytteren *empatisk* datid, der gør det fuldstændigt adækvat – som hér – at referere i nutid.

¹⁵ I Wilhelm Müllers formulering ”skriger” såvel fuglene i str. 1 som raven i str. 2. Vi hører ikke ”Vogelsang”, men ”Vogelgeschrei”. Det kan jeg ikke se nogen pointe i. En ”forklaring” kan være den, at fuglelyden skal rime på ’Mai’, men det er ikke en pointe, vi kan bruge til noget i en betragtning af tekstens indhold og egne betydninger. I stedet kan man hæfte sig ved, at fuglene er mange, og at deres skrig er lystige, hvorimod raven er alene og lyder som – ja, raveskrig.

¹⁶ Müller kalder dem først ’Blätter’ (str. 3.2), for sådan ser de jo ud. Kort efter (str. 3.4) hedder de ’Blume’ – måske som genus for alle vækster? Til slut (str. 6.3) hedder de atter ’Blätter’, og sådan må det være, al den stund spørgsmålet, som han stiller det, ikke er, hvornår de vil blomstre, men hvornår de vil grønnes.

¹⁷ Før musikken kommer til, bidrager også den helt bogstavelige identitet af ord i strofisk korrespondens. Jf. str. 1/4: ”Ich träumte von ...” og str. 2/5: ” Und als die Hähne krähten, da ward mein Auge/Herze wach”. Det er vigtigt for sanseliggørelsen af identiteten, at den er *bogstavelig* og ikke blot meddeles som et indhold (”semantisk”). Viden om at begge dele er en drøm, kunne vi få på mange måder. Men kun når udsigelsen formuleres med de samme ord bidrager den sanseligt til tydeliggørelsen af den metriske korrespondens.

¹⁸ Som sagt, man kan hævde, at det bare er musikken, der ”passer dårligt” til teksten anden gang. Litteraturen indeholder flere eksempler på noget sådant. I Carl Nielsens sang ’Den milde Dag er lys og sang’ fra *Fynsk forår* er det musikalske udtryk eminent lagt til rette for det tekstlige i str. 1: Den forelskede unge mand drømmer om naboens pige, Ilsebil, og i forventning/håb/frygt synger han: ”... alt er såmænd ganske godt, *når blot, når blot, når blot*, når blot vor nabos Ilsebil, vil det, som jeg så gerne vil...”. Musikken gør bl.a. ved det bratte skift til halvslutningen S/3-D i Dp-tonearten (som gentages to gange) fint rede for tekstens udtryksmaksimum. Men så fanger bordet. På det tilsvarende sted i str. 3 beretter han om, at Ilsebil ”... *giver katten mad...*” – hvilket vel tør kaldes et udtryksminimum! Det står enhver frit for i ”Frühlingstraum” at høre t. 19-26 som samme tonesætning af hhv. str. 2.3-4 og 5.3-4 på lignende vis. Men der er – vil jeg altså hævde – en rigere mulighed: Vandrersens eftertænksomhed str. 5.3-4 høres qua korrespondensen som en sanset erindring om det, der skete, og *lød* netop sådan på det tilsvarende sted str. 2.3-4.

¹⁹ Overflødig talt er der flere indlysende grunde til ikke at gå i rette med Schubert, så det er ikke det, jeg vil gøre. Men hvis det i øvrigt måtte være en pointe at lande satsen i 3. position og således fremstille dialektikken som ”frossen”, burde satsen blot slutte i énklang. Imidlertid er Schubert nok, uanset sin intention, så meget ”klassicist”, at han må runde af på tonika som fuld akkord. Her må det så blive mol. - Jeg kan her ikke afholde mig fra at sammenholde slutningen af ”Frühlingstraum” med slutningen af ”Der Leiermann”, den sidste sang i *Winterreise* og nok den eneste sang af Schubert, der ikke lyder – dvs. ikke er ment at skulle lyde – ”pænt”. Vandreren iagttager en gammel mand, der står i kulden og drejer på sin lirekasse (eller ”drejelire”). Han fryser, ingen hører ham, ingen bemærker ham, ingen lægger en mønt i hans tallerken. Han vandrer tilfældigt rundt fra sted til sted. Hele satsen er harmonisk taget ”brændt fast” over T-dronen A-E i klaverets venstre hånd, samtidig med at melodien – sangstemmen og klaverets højre hånd – står dominantisk åben og melodien uafsluttet efter de fleste linjer. Det lyriske jeg, cyklens vandrers, overvejer at følge ham (”Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh’n?”) og spørger til allersidst: ”Willst zu

meinen Liedern deine Leier dreh'n?", og lige hér er den melodiske spørgekarakter allermest markant. Rundgangen i armod og tomhed er evig. Alligevel opløser Schubert i efterspillet dominanten, så sangen – og værket – ”korrekt” afrundes på tonika. En cadeau til et klassicistisk princip?

Om forfatteren:

Carl Erik Kühl (f. 1947) er cand.mag. i musikvidenskab og filosofi. Som underviser og forsker har han været tilknyttet universiteter og musikkonservatorier i Danmark, Norge, Sverige, Tyskland og England. Har publiceret i danske og internationale filosofiske og musikteoretiske tidsskrifter. Har virket som akkompagnatør ved koncerter og radiooptagelser i Danmark, Norge, Tyskland, England og Japan. Startede i 2007 skriftserien PubliMus/PUFF, som han stadig er ansvarshavende redaktør for. Publikationsliste findes på <http://carlerikkühl.com/publications.html>

Valdemar Lønsted

Kommentarer til Carl Erik Kühls artikel ”Den størknede dialektik”

Alle artikler i PubliMus får inden udgivelse tilknyttet et redigerende medlem af redaktionen, hvis opgave det er at kommentere, korrigere ortografi, hjælpe med opsætningen, foreslå beskæringer eller uddybninger i teksten, så artiklen kan publiceres i den mest tilfredsstillende version. Vores ansvarshavende redaktør, Carl Erik Kühls artikel *Den størknede dialektik* har derfor været et *inhouse* samarbejde med mig som redigerende.

Carl Erik og jeg er begge store Schubert-elskere. Han har som underviser på adskillige konservatorier og som liedakkompagnatør en lang teoretisk og praktisk erfaring med Schuberts sange, og i særlig grad har tekst og musik i *Winterreise* optaget ham. Jeg har skrevet en biografi om Schubert, og via mit tidligere arbejde på DR P2 var han ofte komponisten, jeg lavede udsendelser om.

Det er de faglige udgangspunkter for artiklen og dens redigeringsproces, men derudover vil læserne hurtigt bemærke, at artiklen bærer præg af et andet af Carl Eriks specialer, nemlig hans årelange undervisning og forskning i filosofi. Det antydes i selve titlen. Denne tilgang til Schuberts værk – musik- og tekstanalyse forenet i figuren tese-antitese-tredje position – er i mine øjne højest original, noget som jeg ikke tidligere er stødt på i Schubert-forskningen.

Dette efterord er hentet fra den dialog, der dukkede op undervejs i redigeringsprocessen. Det er kommentarer og efterfølgende tanker, som vi begge mener kunne have læsernes interesse. Sådan noget har PubliMus ikke gjort før, men det er værd at afprøve.

Hvem er Wilhelm Müllers vandrer? Vi kender ikke hans navn, beskæftigelse eller hjemegn. Vandreren er fortælleren, han taler til sig selv og for det meste om sit indre liv. Han har tilsyneladende vandret i lang tid, for han kom i det blomstrende forår som en fremmed til en by. Her fik han en hjertenskær, men hun fandt en anden. Nu er det vinter, og som en fremmed må han vandre videre. Der er intet mål for denne rejse, og selv om vi kan fæstne en ydre tid til cyklussen – fra det erindrede forår til den nærværende vinter – er den egentlige

tid hovedsageligt en psykologisk tid. Man kunne forestille sig, at den isolerede enspænder befandt sig i en eksistentiel krise, længe før cyklussen begynder.

I min Schubert-biografi nævner jeg flere litterære slægtninge til Müllers vandrer.¹ Lord Byrons dramatiske digt *Manfred* (1816-17), som Schumann og Tjajkovskij komponerede grandiose værker om, optog i høj grad Müller. Han skrev en artikel om den skyldtyngede Manfred i 1822, hvorfra dette uddrag er hentet:

Uhelbredelig smerte, stivnet fortvivlet lidelse, livslede og menneskehad, uden længsel og håb om en bedre tilværelse og en ophøjet, oplyst menneskehed ... Men også flammende begejstring for fortidens herlighed, frihedsglæde og had til tyranner, gigantisk tro på menneskekraft; og i øjeblikket smelter alt bort igen i kærende jammer, i sukken efter mistet, uigenkaldeligt mistet kærlighedslykke.

Både Müller og Schubert interesserede sig indgående for den romantiske bevægelses store mystiker, Novalis (pseudonym for Friedrich von Hardenberg), om hvem Georg Brandes skrev:

Han, hvis attrå er den hensynsløse følelse, vil føle sig selv og lægger ikke dølgmaal paa, at han søger denne selvnydelse. Derfor er sygdom ham kærere end sundhed. Thi den syge føler bestandigt sit eget legeme, medens den sunde ikke mærker noget til det ... Sygdom er ham det højeste, det eneste sande liv.²

Novalis talte for en tilbagetrækning fra den ydre verden, som han betragtede som en forhindring for menneskets udvikling frem til det fuldkomne. Han kaldte det vejen til det indre:

Indad går den hemmelighedsfulde vej. Inden i os eller intetsteds er evigheden med dens verdener, fortiden og nutiden. Den ydre verden er skyggeverdenen, den kaster sine skygger ind i lysriget. Lige nu forekommer det os ganske vist så dunkelt, ensomt, formløst i sit indre, men hvor helt anderledes vil det synes os, når denne formørkelse er forbi og skyggelegemet er rykket bort. Vi vil føle større glæde end nogensinde, thi vores ånd har vansmægtet.³

Den amerikanske musikforsker Susan Youens ser en Novalis-påvirkning i Müllers *Die Winterreise*.⁴ Vandrerens rute ikke kortlagt, målet og rejsetiden kendes ikke. I det tredje digt 'Gefrorne Tränen' opdager han, at han har grædt, men ved ikke hvorfor. Hvis pigen var årsagen, ville han vide, hvorfor han er fyldt af sorg. Men han undrer sig over den indre hede kilde og de lunkne tårer. Hvilken erfaring ligger der gemt i denne dobbelthed, i en sådan emotionel

mystik, spørger Youens. Vandreren viser ingen selvmedlidenhed, han udøver snarere en form for psykoanalytisk selvterapi. Hun mener, at vi ikke har med en forsmået elsker at gøre, men derimod en person, der forsøger at skabe lys i mørket i sin egen eksistens.

Schuberts *Winterreise* kan altså opfattes som et ganske moderne monodrama. En rejse ind i et forpint og labyrintisk sind, hvor den ydre verden ofte sættes op som et spejl af den indre og danner mod slutningen af cyklussen psykotiske tilstande af desillusion og depression. Og det kan være nærliggende, som Youens gør det, at se værket som en forløber for de ekspressionistiske indre monologer i Marie Pappenheims og Arnold Schönbergs monodrama *Erwartung* fra 1909. Om en kvinde, der vandrer i mørket i en forgæves søgen efter sin elskede.

Carl Erik og jeg diskuterede undervejs diverse tydninger af 'Der Lindenbaum', cyklussens femte station. Den handler om det i tysk kultur så ikoniske lindetræ, som var symbolet på den unge kærligheds mødested. På latin *locus amoenus*. Lindetræet stod ofte uden for byporten ved fællesbrønden, tilpas fjernt fra byens mange vagtsomme øjne. De to første strofer lyder som den mest tysk-romantiske folkesang, man kan forestille sig, men det ændrer sig dramatisk i de næste tre, og i den sidste strofe vender folkesangen tilbage med foruroligende undertoner. I 1846 arrangerede komponisten Friedrich Silcher melodien til de to første saligt erindrende strofer for mandskor a cappella, og den version gjorde hurtigt lieden til folkeeje, nu med titlen 'Ved brønden foran porten' (Am Brunnen vor dem Tore). Ethvert tysk barn har gennem generationer sunget og elsket denne udglattede *Volkslied* i skolestuen – dog uden at vide, at den egentlige ophavsmand var wieneren Franz Schubert.

I de to første strofer erindrer vandreren drømmende lindetræet foran porten, som bibragte ham så megen fryd og smerte. Men nu fortæller han i de næste tre strofer – i en gradvis mere urolig musik – at han tidligere på natten er gået forbi lindetræet. Grenene suste, og det var, som om de kaldte på ham. De indbød ham til at finde hvile, hørte han.

Det er naturligt for en vandringsmand at have behov for at restituere sig, men det er en anden slags hvile, der er tale om. Carl Erik talte et tidspunkt for, at vandreren følte sig tilskyndet til et hænge sig i en gren, den usalige hvile. Jeg mente, at han er fristet til at lægge sig under træet og sove ind i kuldedøden, en overgivelse til naturen. Her kunne historien have fundet sin slutning, men vandreren går videre. De kolde vinde blæser ham lige op i ansigtet, og hans hat flyver af hovedet. Han tager den ikke op, han vender sig ikke om.

Der er gået mange timer i den sidste strofe. Han befinder sig fjernt fra stedet med lindetræet, begyndelsens smukke folkevisetone er vendt tilbage, han hører stadig grenenes susen og siger til sig selv: ”Måske kunne du have fundet hvile dér.” Vandreren er altså fanget i et frossent eksistentielt valg.

Carl Eriks triademodel: tese, antitese og tredje position – sådan som den argumenteres så overbevisende for i 'Frühlingstraum' – har altså sit sidestykke i 'Der Lindenbaum'. Den drømmende tilstand, den vågne tilstand og tilstanden mellem disse to. Denne mellemtilstand, den tredje position, definerer vandreren manglende på handlekraft. Han kunne have valgt døden, det gjorde han ikke, men han forlader heller ikke skyggetilværelsen og begynder på et egentligt liv.

Den mistede hat gav os anledning til mange tanker. Carl Erik fremførte en parallel fra Goethes *Den unge Werthers lidelser* (1774), som fik kolossal betydning for den romantiske bevægelse i Tyskland. Det er en brevroman om en ung mands umulige kærlighed til en forlovet kvinde, og den ender med hans selvmord. I en passage mod slutningen forlader den oprevne Werther byen gennem byporten, det fyger med sne og regn, nogle timer senere kommer han gennemblødt hjem, og tjeneren bemærker, at han har mistet sin hat. Senere på natten bliver den fundet på en klippe, og Goethe tilføjer, at det er ubegribeligt, hvordan han i mørket har kunnet bestige den.

Men hvad symboliserer mandens hat? Hatten kan tydes som et statussymbol for en borgers samfundsmæssige position, hvorfor tabet af hatten er lig med mistet magt. I vandreren tilfælde kunne han bevidst give afkald på sit borgerskab i en verden, der går under. Det har litteraturforskeren Günter Hartung peget på. Lige så interessant er det at gå til psykiateren C.F. Jung. Han mente, at den mistede hat kan symbolisere tabet af sin egen skygge. Ifølge Jungs personlighedsmodel repræsenterer skyggen vores fortrængninger, de egenskaber vi hader mest ved os selv eller vores indre dæmoner.

Endelig nogle ord om Schubert og vandretemaet – *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* er immervæk fuldgyldige eksempler på, hvor meget temaet fyldte i hans åndelige verden. For romantikerne var landskabet som et spejl for det indre. Man søgte ensomheden for at finde sig selv i kosmos. Man vandrede ud i naturen for at være i samklang med den store natur. Man følte sig fri og uforpligtet i mødet med Guds skaberværk. Man drømte sig hen til en bedre verden. Den ensomme vandrer kunne også søge væk, fordi han blev isoleret af sine omgivelser. Han drives af en rastløshed eller af en stor sorg, ligesom dødslængslen – et tilbagevendende tema i romantikken – også kan være tilskyndelsen til en 'vandring bort'. Men et af de vigtigste motiver er længslen – efter lykken eller kærligheden.

En af Schuberts første lieder med dette tema hedder 'Der Wanderer' til et digt af Georg Philipp Schmidt von Lübeck. Han komponerede tre versioner i oktober 1816, den anden med hele tre titler: 'Der Wanderer oder der Fremdling oder der Unglückliche.' I 1822 komponerede han sin mægtige *Wanderer-Fantasie* for klaver, hvor en del af lieden anvendes som tema i den langsomme variationssats.

Lieden står i cis-mol, som i Beethovens *Måneskinssonate*. Ifølge Gustav Schillings universalleksikon fra 1838 udtrykker tonearten det utilfredsstillende venskabs- og kærlighedssuk, den hedeste længsel og den inderligste attrå. Digtet handler om en vandringsmand i et landskab, der er lige så goldt som hans eget indre. Han er en fremmed overalt, han søger sit elskede land, hvor ”mine venner vandrer omkring, hvor mine døde genopstår. Det land, som taler mit sprog, o land, hvor er du?” Og den sidste strofe giver et svar:

Jeg vandrer stille, er lidet fro,
Og stadig spørger sukket: hvor?
I et åndepust lyder det tilbage til mig:
”Der, hvor du ikke er, dér er lykken.”

NOTER

¹ Valdemar Lønsted, *Schubert*, 2013.

² Georg Brandes, *Hovedstrømninger i Det Nittende Århundredes Litteratur*, genudg. 1966.

³ Novalis, *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, genudg. 1996.

⁴ Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 1991.