

## Carl Erik Kühl

### *Tekst og Musik i Schumann's Lied "In der Fremde", op.39 nr.1*

Schumann's "Liederkreis" op.39 til tekster af Eichendorff rummer nogle af komponistens mest uovertrufne sange (f.eks. "Mondnacht", "Auf einer Burg" m.fl.).

Både kvaliteten og emnet giver belæg for en jævnføring med Schubert's to store cykler: "Die schöne Müllerin" og "Die Winterreise": Den første beskriver den ulykkelige menneskeskæbne - den ulykkelige kærlighed - i sit hele forløb: fra den håbefulde forelskelse til selvmordet. I den anden er den elskede mistet ved cyklens begyndelse, og fortælleren begiver sig ud i det fremmede for altid at være fremmed. Schumann's "Liederkreis" betegner så at sige et tredje stadium: Vandreren fra "Die Winterreise" vender allerede i første sang tilbage til hjemstedet, hvor han også er fremmed. Det er den sang, vi vil se nærmere på.<sup>1)</sup>

*Aus der Heimat hinter den Blitzen rot  
Da kommen die Wolken her,  
Aber Vater und Mutter sind lange tot,  
Es kennt mich dort keiner mehr.*

*Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,  
Da ruhe ich auch, und über mir  
Rauscht die schöne Waldeinsamkeit,  
Und keiner kennt mich mehr hier.*

*(Eichendorff)*

---

<sup>1)</sup> To af sangene - nr.1 og 8 - hedder slet og ret: "In der Fremde". Og endnu en - nr.6 - rummer ordet 'Fremde' i titlen: "Schöne Fremde".

## Oversigt

Se den skematiske opstilling s.6!

Satsen danner tonalt tre nogenlunde lige store flader: 1.flade (tt.1-9) i hovedtonearten fis-mol, 2.flade (tt.10-19) i bitonearter (tt.10-14 i A-dur og tt.15-19 i h-mol), og 3.flade (tt.19-28) på ny i hovedtonearten fis-mol.

Melodisk udskiller satsen fem (evt. seks) elementer/fraser: tt.2-5, tt.6-9, tt.10-15, tt.16-21 og tt.22-25 (evt. underdelt i t.23). Denne gestaltning byder sig til af to enkle grunde: (a) Hvert element afsluttes med betonet halvnote + fjerdedelspause (og en så "kadencerende" konstellation findes ikke andre steder). (b) Hvert element består af to eller tre to-taktsgrupper integreret ved en række markante identiteter, der også bidrager til fraselægningen: 1. og 2. element er næsten totalt identiske. I 3.element er 2. og 3. to-taktsgruppe vidtgående identiske. Det samme gælder 4.element. 5.element består af to nogenlunde identiske to-taktsgrupper, som i øvrigt er afledt af to-taktsgrupperne tt.4-5 og tt.8-9).

Det første fis-mol-afsnit er ganske enkelt sammensat af én takts forspil + otte taktens dobbeltfrase. En så enkelt samstemthed mellem tonale flader og melodiske fraser finder vi ikke, når vi går videre i satsen. Både t.15 og t.19 indtræffer et brud.

Et lignende mønster finder vi i tekstens melodicering. Tt.2-9 (dobbeltfrasen) bringer regulært nok digtets første fire linjer med to takter pr. linje. Herefter bliver det ganske uregelmæssigt: Både to-taktsgrupper og større melodiske fraser afsnører ufuldførte tekstlinjer. Og både linjer og dele af linjer gentages. At man har at gøre med en metrisk enderimet tekst, lader sig næppe høre fra t.10 og videre.

## Gennemgang

Tt. 2-5:

Fortælleren er rettet mod noget uden for ham selv. Symbolerne er ganske vist signifikant personlige: 'den røde torden' - den bratte og voldsomme lidelse, en begivenhed; og 'skyerne' - det grå mismod, en tilstand. Men fortælleren røber ikke, at det er om ham selv, sangen handler, og for ham, symbolerne har betydning.

#### Tt. 6-9:

Først nu bliver vi - i næsten samme melodiske udlægning som de forrige fire takter - gjort bekendt med, at det er om fortælleren selv, sangen handler. Og fortælleren er nu rettet imod sin egen situation: 'Far og mor er for længst døde, ingen kender mig mere derhjemme'.

Situationen er smertefyldt. Dog er det ikke en vild og brat smertelig begivenhed, der er tale om, men smerten i en mildt resigneret sindstilstand: "Vater und Mutter sind lange tot ..." - det er ikke ordet 'tot', men ordet 'lange', der fremhæves.

Fremhævelsen sker melodisk/harmonisk ved at:

- 1) stavelsen 'lang-' er lang,
- 2) den indføres som den eneste stavelse i hele fis-molafsnittet springvist, og
- 3) den udgør overhovedet den eneste melodiske afvigelse fra første fire-taktsgruppe.
- 4) Den stærkt dissonerende forslagsakkord (hvor sangstemmen bærer forslaget) gør, at ordet 'lange' fremhæves som noget smerteligt. Ja, som smerteligere end det efterfølgende 'tot', hvor forslaget finder sin opløsning i den - stadig dissonante - harmoniske funktion  $D9_{uf}$ .

Herefter indordner harmonigangen sig i kadencen i 2. fire-taktsgruppe en lige så begrænset kompleksitets- og dissonansgrad som kadencen i 1. fire-taktsgruppe. Det er resignationens udtryk.

De to fire-taktsgrupper integreres tydeligst gennem melodiføringen (som nævnt), til dels også ved enderimene og i nogen grad gennem den harmoniske udvikling. Og denne integration foranlediger en kobling af indholdet af de to tekstled, f.eks. således: linje 1-2 (tt.2-5) har ikke 'Blitzen', men 'Wolken' som grammatisk subjekt. Og det er det samme ord, der fremhæves musikalsk: som højtone og tilknyttet en forslagsfigur. Fokus sættes m.a.o. ikke på den smertelige begivenhed, men på situationen eller vilkårene, der efterfølger den ("... hinter den Blitzen rot ...": hinsides tordenvejret kommer det, der nu er væsentligt).

Nøjagtigt som i linje 3-4 (tt.6-9), hvor konsekvensen af den smertelige begivenhed netop er, at 'ingen kender mig mere'.

Udtrykket er udramatisk, stemningen resigneret: Fortælleren bevæger sig ikke op i et forte for at fortælle om død og ensomhed. Han går tværtimod (fra de første fire-takters piano) ned i pianissimo. Og han synger den samme enkle, trinvis melodi med kun en kvarts ambitus én gang til: Det væsentlige lå åbenbart allerede i natursymbolerne tt.2-5. Det finder blot en (tekstligt) mere direkte formulering t.6-9. Den dynamiske forandring røber sammen med akkompagnementets hævnning af dissonansniveauet, at den nærmere formulering af vilkårene også skaber en inderliggørelse af smerten.

#### Tt. 10-15:

Fortælleren har nu taget bestik først af omgivelserne, dernæst af sine egne aktuelle forudsætninger i relation til fortiden ('far og mor er for længst døde ... ingen kender mig mere'). Og han vender sig nu mod fremtiden, projekterer sin egen videre skæbne. Tanken om de døde forældre (døden som tilstand, på tysk: 'der Tod') gør naturligvis tanken om fortællerens egen død nærliggende. Men dét er døden som (resultatet af) en begivenhed (på tysk: 'das Sterben'), der endnu ikke har fundet sted. Altså: Forældrenes død - "... sind lange tot" - over for min egen død - "Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit, da ruhe ich auch ...".

Fortællerens egen dødsvision er i første omgang til lige en vision om overvindelse af ensomheden og adskillelsen fra forældrene. Sangens højtone kommer på ordet '(da ruhe Ich) auch' og ikke på f.eks. 'ruhe' eller 'ich'. Fortælleren har taget sine forældres død ad notam, og han er alene. Og på denne baggrund ser han sin egen død som den lykkeligste konsekvens. Som pendant til forældrenes død afspejles det positive i visionen ved udlægningen i paralleltonearten: Den skala, der giver toner til artikuleringen af fortællerens egen dødsvision, er lig den skala, der gav toner til påpegningen af forældrenes død. Som den lykkeligste konsekvens udlægges visionen om fortællerens egen død i dur, hvor forældrenes død blev udlagt i mol.

Som sagt: De uophævelige forudsætninger for fremtiden er taget ad notam, og fortælleren vender sig på grundlag heraf mod selve fremtiden. Og der sker noget: Han tanker skifter fra det indforståede - dét, han kan

formulere med gyldighed når som helst - til det konkrete, øjeblikbestemte udbrud: "... ach wie bald ...". Denne overskridelse i forhold til den blotte resumering af forudsætninger udtrykkeliggøres musikalsk på flere måder:

1) Melodien har hele tiden holdt sig inden for en kvarts ambitus. Denne kvart rammes nu først ind af melodien t.10, hvorefter den - først nederst, så øverst - overskrides.

2) Fra at have været trinvis går melodien over og bliver springvis. Den bevæger sig endog i store spring.

3) Tonehøjdemæssigt forlader melodien området Fis-H og befinder sig over dette område, lige til satsen tt.19-20 modulerer tilbage til fis-mol.

I akkompagnementet har højre hånd lige fra satsens begyndelse udviklet en stadig mere selvstændig meningsfuldhed: Først markerer den enkelttoner (de accentuerede sekstendedele på 2- og 4-slaget), så akkorder (på samme sted i metret), hvorefter den sluttelig får sin egen melodi, der akkurat når at "kigge" op over sangstemmens højtone. Ja, man kan diskutere, om ikke arpeggio-teksturen t.16f. betegner endnu et trin i denne udvikling.

#### Tt. 14-21:

Det var forældrenes død, der foranledigede fortællerens egen dødsvision. Og det bliver klart, at fortælleren i det hele taget er i sine associationers vold. Han er ikke i stand til at hvile i tanken om sin egen forløsning. Han fastholder - d.v.s. gentager - formuleringen "... da ruhe ich auch ...". Men hverken den musikalske eller den "psykologiske" kadence føres igennem: kvartsekst-forudholdet (t.14) tilføjes en septim, og vi drives mod S-området for til slut - med Ais som den melodiske sluttone på frasen og som den første tone i melodien, der ikke allerede forefandt i fis-mol-afsnittets skala - i t.15 at modulere væk fra A-dur og ind i h-mol. Og tekstgentagelsen bliver da alt andet end en gold repetition. Den kommer derimod til at drive fortælleren ind i næste psykologiske fase: beruselsen eller opstemtheden - men dermed til lige uroen - ved tanken om tingenes harmoni i forløsningen. Selv i den konkrete situation finder han mening: Både nu og i min død suser ("rauscht") over mig "die schöne Waldeinsamkeit". Den natur, der tt.2-5 var symbol på det smerteligt resignerede, betragtes nu i en opstemt

sindstilstand. Tt.2-5 og tt.16-19 refererer da også til hinanden ved et nært melodisk slægtskab. Samtidig finder opstemtheden tt.16-19 sit enkle udtryk deri, at melodien er flyttet en kvart op. Akkompagnementets højre hånd udtrykker livfuldheden i sit arpeggio.

Også h-mol-afsnittet tt.15-19 søger at føre kadencen igennem. Fascinationen ved tanken "... über mir rauscht die schöne Waldeinsamkeit ..." er fuldkommen. Men det allersidste ord - eller vi bør sige: halve ord - er '-einsamkeit'. Fortælleren kommer så at sige til at lytte efter dette ord og genoptager den resignation, der var hans udgangspunkt: "... keiner kennt mich mehr ...": Det afgørende sted er stavelsen '(Waldeinsam)-keit' t.19. Her er kadencen for så vidt ført igennem til T i h-mol. Men uroen fører tanken videre. I t.19's anden halvdel indføres (D<sub>uf</sub>)<sub>S</sub>. Og det bliver skæbnesvangert. Denne akkord høres nemlig lige så godt som DD<sub>uf</sub> i fis-mol. Og denne association i retning af udgangstilstanden - en association, der yderligere finder styrke i det forhold, at melodien bevæger sig ned på A og dermed inden for rammerne af det indledende afsnits kvart-ambitus (Fis-H) - bliver stærkest. Fortælleren gentager sin formulering fra linje 7: "... rauscht die schöne Waldeinsamkeit ...", men nu i en stemning, der fokuserer på "-einsamkeit" og ganske udelader ordet 'rauscht'. Vi er tilbage i fis-mol og tilbage i området Fis-H, hvor resignationen også oprindeligt fandt sin artikulation.

#### Tt. 22-25:

Resignationen er dog blevet tilføjet en erfaring. Fortælleren har et kort øjeblik fornemmet beruselsen, og de fire takter, der i tonalitet, melodik og tekst slutter sig så temmelig nøje til tt.8-9, viser en drift imod denne stemning:

1) En række bidominanter mod S-området (altså h-mol) søger genoptagelsen af opstemtheden.

2) Men forgæves. Vi får aldrig en egentlig S i det afsluttende fis-mol-afsnit. Og hver eneste akkord har under sig som basis et orgelpunkt på tonen Fis.

3) Vi forstår, hvorfor netop h-mol-tonaliteten repræsenterer den opstemthed, fortælleren kan udvikle i den aktuelle situation: Netop en akkord, der som grundtone har Fis, kan effektivt - d.v.s. dominantisk (som omtydning eller udbygning af Tv) - stræbe imod h-mol.

4) Facit er måske paradoksalt. Fis-durakkorderne udtrykker på den ene side en affinitet rettet imod den berusende stemning, som aldrig indfinder sig igen. Samtidig legitimerer tilstedeværelsen af Fis-durakkorderne kombineret med det totale fravær af fis-molakkorder den høremåde, at satsen simpelthen slutter i dur. Det betegner vel en afklaring?!

Tt. 25-28:

Efterspillet er i klavermelodien formet som en tre-leddet metamorfose. Første led (tt.25-26) er klart nok en efterklang af sangstemmen t.24. I løbet af andet led (tt.26-27) modificeres motivet en smule i retning af dét, det i tredje led (tt.26-27) helt bliver: en efterklang af t.10 ("Wie bald, ach wie bald ..."). En psykologisk iagttagelse gemmer sig bag dette: En oplevelses efterbillede vil i første omgang - lige efter oplevelsens afslutning - forestille oplevelsens sidste momenter. Senere vil det forestille dens - i en given sammenhæng - mest betydningsfulde momenter. Definitivt tilbagevendt til resignationen må det mest betydningsfulde efterbillede være: "Wie bald, ach wie bald ..."

Sangen hedder "In der Fremde". Men fortælleren er åbenbart - det bliver klart i allerførste linje, hvor han ser skyerne dukke frem hinsides tordenvejret - i nærheden af sit hjemsted. Så det er en fremmedhed i tilværelsen, det drejer sig om. Imidlertid bør man notere sig den lille forandring, der sker i fortælleren erklæring af sin ensomhed fra l.4: "... es kennt mich dort keiner mehr ..." til l.8: "keiner kennt mich mehr hier ...". Fortælleren har åbenbart bevæget sig mod hjemstedet! Han har været på vandring fra det fremmede mod hjemmet - hvor han også er fremmed. - Hvad han åbenbart allerede ved.

(1970/rev.1988)