

Carl Erik Kühl

Den størknede dialektik i Schuberts sangcyklus *Die Winterreise*¹

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 den cykliske lied-kunst: 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 fået senere, men både de, der har levet i perioden, og de, der navngav den, har set den som en vinter.

Winterreise udkommer først som tolv digte (1823). Og disse tonesætter Schubert (februar 1827) som en afsluttet helhed: en hel cyklus. 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.³⁾

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 forbilledliggørelsen er naiviteten borte. Hans liv er udspændt mellem *Lachen und Weinen*, 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, fra "Lachen". 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 møllerenes 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: Selve fortvivlelsen er mørkegrå.

Også mølleren vandrer. 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 mølledatter – 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 afløses 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*.⁴⁾ 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 selv sagt 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 opbrud. Netop som orden bryder den uafladeligt 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, f.eks. Schelling, Hegel, 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 så kaldte “almindelige mennesker”. På det værste er der tale om en tanke-mode eller en jargon, der med ringe øvelse kan håndteres af enhver. (I nærværende sammenhæng må vi nok forskrive os til “vulgær-dialektikerne”. Heldigt, at vandringsmanden kun behøver en begrænset introduktion, før han selv kan tale klart om *sin* “dialektiske position”!)

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, f.eks. tonearten C-dur. Modulationen er bevægelsen bort fra dette centrum, i.e. 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 helt enkel klaversats, der “står i” 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”). (Figuren tilskrives ofte Hegel, men han brugte den aldrig, og nogle mener endog, at den beror på en misforstået tolkning af Hegel).

Også hér illustreres figuren nok så godt med et eksempel fra tidens musik. I en symfonisk sats af Beethoven (der på året er jævn gammel 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/vulgærdialektiske tænkning viser sig lige levedygtig før og efter Wienerkongressen. Men i princippet må den tænke *med* revolutionen og *mod* restaurationen og stagnationen. Og mange tyske intellektuelle oplever årene under Metternich 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 (i Danmark under Frederik VI) 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, samtidig med at den udgør en position *sui generis*. 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 s. 7). 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”.

Vandreren 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.

Overflødigt at sige det: Vandreren 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 hænge sig: “Und seine Zweige rauschten, /Als riefen sie mir zu: /Komm her zu mir, Geselle, / Hier find’st du deine Ruh’!” Men han betakker sig. 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, i.e. de udskifter ikke ‘hier’ med ‘dort’ og veksler ikke fra indikativ til konjunktiv!

Auf dem Flusse.

Engang skar han den elskede 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 til lige 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 2. kapitel analysere sangen "Frühlingstraum" grundigere som eksemplarisk for... .

Der greise Kopf:

Det er intet ungdommeligt ved vandreren 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 er “levedygtige”, 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 ukladninger, 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 en af de 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? En vejviser? Ja, men ganske omsonst, “redundant”: Den viser blot 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, i.e. den har ikke anden mening end intetheden: *ruten* derhen – livet før døden – er lige gyldig.

Das Wirtshaus.

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

*Den størknede Dialektik.
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 præntioner 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 folke-mytologisk 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 dannelsesroman, repræsenteret ved endnu en vandrerskæbne i Goethes *Wilhelm Meister*. Her drejer det sig om en personlighed splittet i tilværelsens store modsætninger, en person i en oprindelig og dyb konflikt med sig selv. Han forlader hjemsted og ophav, vandrer, gør sine erfaringer – som købmand, skuespiller, læge, social reformater og elsker – udvikles og vender tilbage som et ædlere og mere “helt” menneske. Der er kort sagt tale om et genuint dialektisk forløb, fuldbrydet i en ægte syntese. Og det er som sagt ikke vanskeligt at se parallellen til sonateformen (se ovenfor s. 4).

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?⁵⁾

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.⁶⁾

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"

Dialektik, strofisk korrespondens og gentagelse i '*Frühlingstraum*'

1. Indledning

I første kapitel 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 forsøgte (se oversigten s. 8) at vise, hvorledes det lyriske jeg, "vandreren", i tematisk digter/synger om en række fænomener, han uden for ham selv ser som eksempler på dialektikkens 3. 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 er 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 fugle etc.) 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 referer 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 i betragtningen af isblomsterne er vandreren mest sig selv. Derfor dvæler han i betragtningen [idet han digter om dem]. Til forskel fra *blundet* repræsenterer isblomsterne ikke en slags "midtertilstand", hvorfra der gives en bevægelse i begge retninger. Snarere har de 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'. Vandreren⁷ 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 påpeget ovenfor (s. 6): 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 på s. 18. (Gentagelserne i de enkelte strofer er Schuberts. Det vender vi tilbage til.) Digtet består af 6 strofer á 4 verslinjer (herefter blot betegnet 'linjer'), hver med tre slag, enkelt optakt og blandet versgang, hvor bi- og trisyllabler veksler i forskellige kombinationer.⁸ Kvindelig udgang 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.

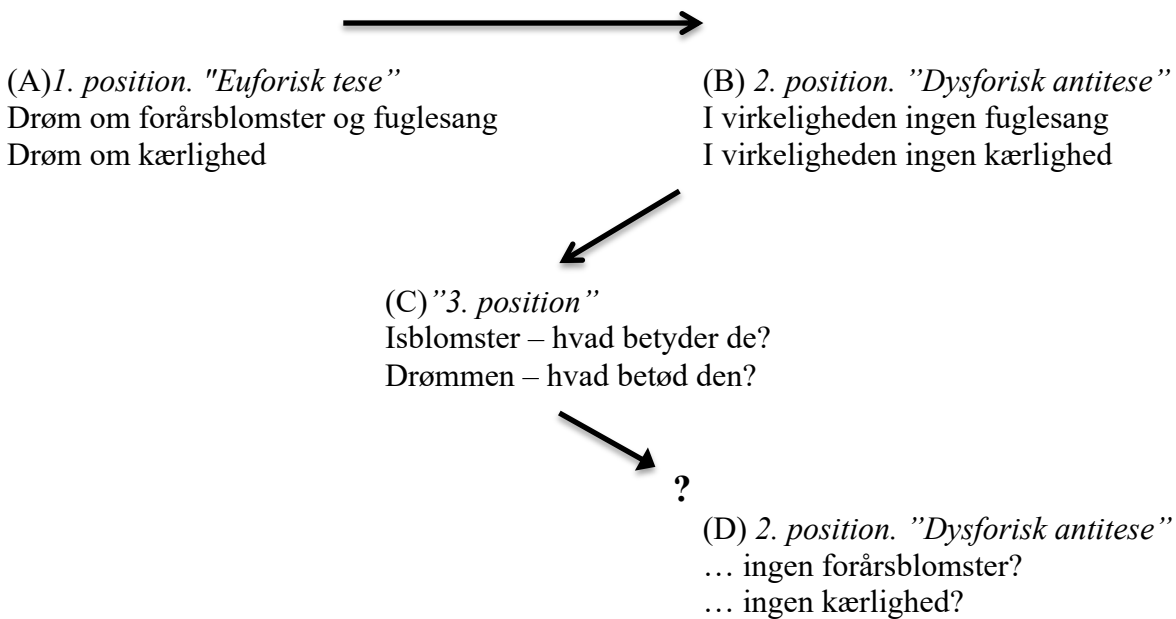


Fig. 1

Begge gang går bevægelsen fra drøm via opvågningen til den vågne tilstand og ”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 á 4 linjer, men nok så prægnant samler sig som gennemløb af 2 ”storstrofer” á 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”. Hermed er det strofiske digt på 6 strofer blevet til en strofisk sang på 2 strofer.

Hermed *sanseliggøres* linje for linje en korrespondens mellem str. 1 og 4 hhv. str. 2 og 5 hhv. str. 3 og 6. Når vi ”er kommet til ...”, er vi på ”samme sted som...”. Teksten B – ordet, sætningsdelen, sætningen – som vi ”hører hér”, er i udgangspunktet forskellig fra teksten A, vi ”hørte dér”, 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.⁹ A og B forgrundssættes - eksempelvis - 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.¹⁰

3. Strofisk-metriske korrespondenser

(A) 1. position:

1. gennemløb af 1. position udstrækker sig igennem hele str. 1: Vandreren drømmer søde drømme om blomster, grønne enge og fuglesang.¹¹ 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, dvs. i str. 4, 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.)

(B) 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 skriger fra taget.¹² Det er ikke forår. - Dét er 2. position, 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) strofe for at fortsætte sømløst ind i den følgende (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 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”).

(C) 3. position:

1. gennemløb af 3. position falder i str. 3.1-2. Der er sket noget besynderligt. På vinduet er der [har nogen] ”malet blade”, *isblomster*. Isblomster er ikke rigtige blomster, men dog blomsteragtige.¹³ De er heller ikke en mellemting. De repræsenterer skinnen af forår om vinteren og repræsenterer som sådan 3. position (se s. 9). 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, eftertænksum blundende. Han lukker øjnene, og han mærker hjertet slå – det er stadig varmt.

(D) 2. position igen (?):

Det dialektiske forløb slutter 1. 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 – ”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. Herom senere.)

4. Musikalske udtryk. Melodisk-strofiske korrespondenser. Linjegytagelser

I det følgende vil vi studere en række pointer i musikken og i forholdet mellem teksten og musikken med særligt henblik på (I) melodisk-strofisk korrespondens (et forhold *mellem* stroferne) og (II) Schuberts tonesætning af linjegytagelser (et forhold *i* den enkelte strofe). Først en kort introduktion til de to principper:

(I) '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.¹⁴

(2) Den strofiske korrespondens *sanseliggøres* på en måde, der er særegen for musikken dvs. selve den musikalsk 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* overlejringsen i melodien, tillige *sanser* overlejringsen 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 den melodiske "stroficitet". 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 ravnkrig, fortæller jeg nu om min eftertænksomhed. (Mere herom s. 15).

(II) Men 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 linjegytagelser *i* de enkelte strofer (se igen s. 20/21). 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) Linjegytagelserne 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". 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 s. 17).

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 h.h. har hidtil gennemført treklangsbyrden 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 5.-3. 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 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 (altså en liggende dyb tone). 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 – helslutning, melodi på betonet 1. trin – men går melismatisk ”med på” fuglesangen såvel på den betonedede 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...’.

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, ”kykkeliky”. 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 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 kykkeliky. 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 yderligere en kvint i h.h. og en oktav plus en kvint i v.h. 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”. 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 – fortæller han os, at han sidder alene og tænker drømmen efter. Som allerede nævnt s. 3, 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.¹⁵

Gentagelser:

Musikalske linjgentagelser 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)”. Se s. 13 ovenfor om teksten på dette sted og s. 16-17 om tonesætningen.

3. og 6. strofe

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 vekslen 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 mellemspillet (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 i tilbageblikket – ”retentivt” er den korrekte term i en fænomenologisk læsning – 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 eller 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 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 Adur: 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 dén tvetydighed. Satsen *står* i A-dur. ”(Doch) ... wer malte die Blätter da?”, lyder det første gang i str. 3.1-2. 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 helslutning 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, er T-akkorden placeret på tertsen. 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.

Mere om korrespondenser og gentagelser i str. 3/6:

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 vandreren 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 vandreren 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 helslutninger, der ikke "lukker helt". Vandreren 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 ("... wer malte die Blätter da?"), og både 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, og nu får gentagelsen atter en 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 molkarakteristiske) 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 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 h.h. 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 s. 10). Men bevægelsen blev ikke helt fuldført. Først efter 2. gennemløb, i 2. volte efter énklange (t. 44b) når satsen sin slutning på en dybt beliggende *mol*akkord (t. 44b) Hældningen tilbage fuldbyrdes omsider som *tilbagefald*: I klaveret, men måske ikke i sangstemmen? *Er* der således tale om en rent tragisk konklusion?¹⁶

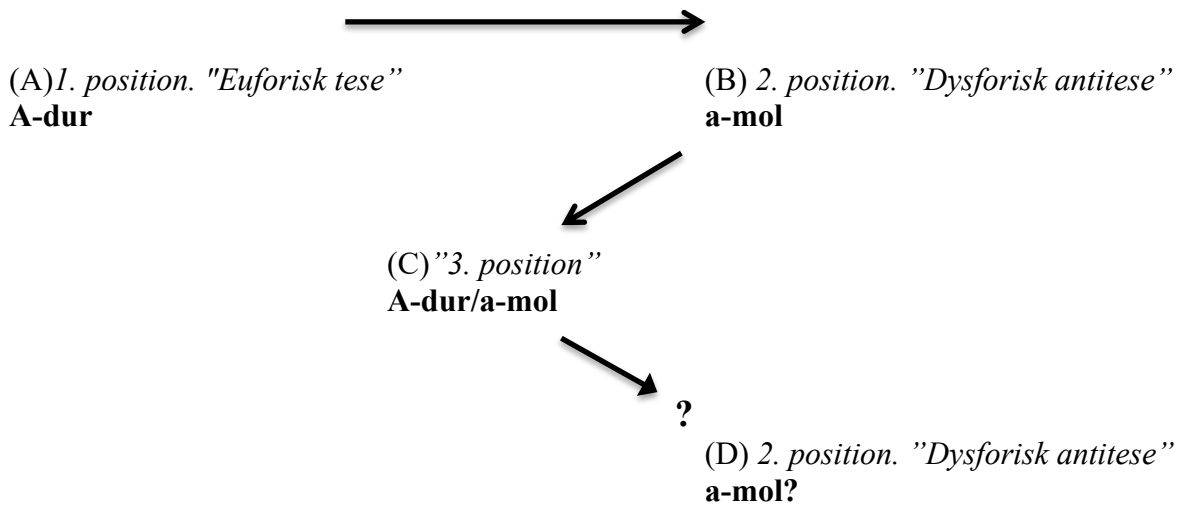


Fig. 2

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?)

Frühlingstraum

F. Schubert

Etwas bewegt

1. Ich
2. Ich

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

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

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

f *ff* *fz* *p* *fz*

25

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

f *ff* *pp*

Langsam
legato

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

pp *dim.*

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 sammen sammenskrivning af artiklen "Den størknede dialektik", således som den blev publiceret i Christensen, M. (ed.), *At skabe interesse*. Festskrift for Orla Vinther. Vestjysk Musikonservatorium, Esbjerg 2008, s. 59-72, og den 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 allermest 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⁾ 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.
- ⁴⁾ Instrumentet er strengt taget ikke en lirekasse, men en så kaldt "drejelire". Symbolsk er de ækvivalente.
- ⁵⁾ 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.
- ⁶⁾ Senere i 19. århundrede introducerer Baudelaire tristessens bleggrå *spleen*, en nok så moderne gråtoning som den forfrosne fortvivlelses mørkegrå.
- ⁷⁾ I medfør af sangens plads i cyklen vil jeg stadig kalde det lyriske jeg "vandrerer".
- ⁸⁾ 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 opvågning i stroferne 2 og 5 er konsekvent bisyllabiske, hvilket i foredraget giver mulighed for en lidt "stakåndet" virkning.
- ⁹⁾ Rimdannelse kan have en lignende virkning. Det er en anden problematik.
- ¹⁰⁾ 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 en sjælden og sen foreteelse. I traditionen digtes strofiske digte almindeligvis *til* – eller samtidig *med* komponeringen af – en melodi.
- ¹¹⁾ 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.
- ¹²⁾ 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.
- ¹³⁾ 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.
- ¹⁴⁾ 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 krächten, 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.
- ¹⁵⁾ 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: Vandreren eftertænksomhed str. 5.3-4 høres i ... det musikalske udtryk ... det tekstlige... sanset erindring om det, der skete, og *lød* netop sådan på det tilsvarende sted str. 2.3-4.

¹⁶ 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 v.h., samtidig med at melodien – sangstemmen og klaverets h.h. – står dominantisk åben og melodien uafsluttet efter de fleste linjer. Det lyriske jeg, cyklens vandreren, 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 her 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?