

Betydningen af Schumanns sangcyklus “Dichterliebe”

Interview med John Sigerson, musikalsk leder for Schillerinstituttet i USA
Den 6. maj 2016 – Dennis Speed: Hvilken betydning har Schumanns sangcyklus Dichterliebe i musikhistorien? Hvorfor har du udvalgt dette værk til fremførelse ved Schillerinstituttets konference på Manhattan den 7. april?

John Sigerson: Cyklussen Dichterliebe er blot én af frugterne fra Robert Schumanns overflødhedshorn i “liederåret” 1840. I årene forinden komponerede Schumann hovedsageligt klavermusik, ofte i samlinger af stykker, som man også kunne kalde for cyklusser uden ord. I én af disse citerer han endda udtrykkeligt åbningstemaet fra én af de første virkelige sangcyklusser, nemlig Beethovens An die ferne Geliebte, der frembragtes 24 år tidligere. I mellemtiden havde Beethoven-beundreren Franz Schubert komponeret begge sine berømte cykler: Die schöne Müllerin og Winterreise.

Hvad der derimod i særlig grad kendetegner Schumanns Dichterliebe er den utroligt sammenhængende virkning, han frembringer med blot 16 sange, hvoraf ikke en eneste er blot et minut for lang. Fra den første tone i den første lied – i øvrigt et cis – er der en ubrudt poetisk spændingskæde, der ikke hører op, før den sidste tone har klinget ud; interessant nok et des, altså den samme tone som den første, bare med en grundlæggende ændret betydning, som holder sammen på hele cyklussen.

Da man bad mig om at synge på konferencen, tænkte jeg straks på en liedercyklus, ikke blot én eller to sange, fordi jeg ikke ønskede at afslutte begivenheden med afslappende underholdning, men med en ægte moralsk udfordring i overensstemmelse med konferencens overordnede formål. Dette var nemlig at opmuntre deltagerne til at påtage sig politisk og moralsk ansvarlighed for, at menneskeheden ikke blot overlever som art, men får en værdig fremtid. I Dichterliebe må digteren, henholdsvis sangeren, begive sig ind i sin sjæls dunkle afkroge, før han til slut i den sidste sang er i stand til at le ad sig selv og, som det siges der, at “begrave de gamle, triste sange”.

Speed: Dichterliebe nævnes hyppigt som eksempel på den romantiske skoles poetiske og musikalske komposition. Hvorfor understreger du, at det i virkeligheden snarere er lige det modsatte?

Sigerson: Nuvel, her bør man for det første forstå, at musikken, til trods for at historiebøgerne siger noget andet, ikke er opdelt i “perioder”, der adskiller sig ved forskellige “stilarter”. Som Friedrich Schiller erklærede i sin berømte

tiltrædelsesforelæsning om universalhistorie, så er historien ikke blot en rækkefølge af perioder eller kæder af begivenheder, men den er vidnesbyrdet om en tusindårig kamp mellem på den ene side menneskets skabende impuls, der adskiller det grundlæggende fra dyret, og på den anden side de oligarkiske institutioner og individer, der påstår, at mennesket dybest set blot er et dyr, og at dets kreativitet derfor skal inddæmnes, lige så snart den truer disse institutioner.

Overalt i den klassiske musik er der ikke nogen stil, men som Lyndon LaRouche siger det, en "verdensanskuelse", hvis øverste prioritet er den menneskelige kreativitet. Den er et middel til at forædle mennesket, til at gøre det mere glad og produktivt, idet det opdager og udvikler universelle principper – principper for et levende univers i stadig udvikling.

Digteren Heinrich Heine, der skrev teksten til Dichterliebe, udviklede sig selv til en student af denne livsanskuelse, og i sit større værk Die Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, påpeger han, at den "romantiske skole" i virkeligheden frembragtes af filosofen Immanuel Kant, der hævdede, at sand kreativitet i grunden er noget, der ikke lader sig erkende, og at menneskene nødvendigvis må være slaver af deres lidenskaber, der kun kan inddæmnes af love og regler i samfundet. Med andre ord: mennesket er dybest set et dyr, der skal afrettes.

Schumann kendte og påskønnede ikke blot Heines digte, men også hans politiske og filosofiske skrifter, og når man forstår Heines digte og Schumanns musik rigtigt, viser det sig, at det her drejer sig om ikke mindre end denne grundlæggende konflikt, som jeg har lige beskrevet.

Metafor og ironi

Speed: Lyndon LaRouche understreger i særlig grad det polemiske ved denne musik; han siger, at når opførelsen er god og publikum opmærksomt, så vil det reagere med latter eller med stor irritation, men ikke med ligegyldighed.

Sigerson: Nuvel, hvis det blot var polemisk og ikke andet, så ville det ikke være kunst. Mere præcist lader det sig anskue fra metaforens synsvinkel, det vil sige den ironiske sammenstilling af elementer, der tilsyneladende ikke passer sammen "i det små", men som frembringer en bevægelse eller snarere en følelse, der leder frem til opdagelsen af en højere moralsk sandhed. Og som Schiller påpeger, må alt dette være klædt i skønhed, fordi man i et vist omfang må udelukke dagligdagens hæslighed for at opløfte menneskenes sjæle.

Denne form for metafor er princippet bag J. S. Bachs kontrapunkt, som mange af hans samtidige fandt meget frastødende, og som afvises fuldstændigt af nutidens såkaldte populærmusik. Men ikke blot det: Selv den bedste musik af Bach, Beethoven, Schubert, Schumann og Brahms taber fuldstændigt sin "slagkraft", når

den fremføres med en anden indstilling. Og derfor er en stor del af de opførelser, der nu om dage falder ind under rubrikken Klassik Musik, så åndsdræbende kedsommelige.

I det 20. århundrede var der én person, der forstod dette klart og derfor pådrog sig en del ærgrelse, nemlig dirigenten og komponisten Furtwängler. For ham gaves der ingen adskillelse mellem et univers under udvikling og den tænkende, kreative menneskeånd. Hans musik gjorde så stort indtryk, at endog Adolf Hitler nærede frygt for ham.

Speed: Schumann og Heine var venner, også med Felix Mendelsohn, dens søster og nogle andre, der dannede den kunstnergruppe, som Schumann kaldte for "Davidsforeningen (Davidsbündler)". Hvad udsiger Dichterliebe som projekt om deres livssyn? Var der andre værker af samme slags af Schumann, Heine eller andre?

Sigerson: Ja, det var en bred kreds af venner og medarbejdere, som Friedrich List i øvrigt også tilhørte, økonomen for det amerikanske system, der i nogle år var Schumanns nabo i Leipzig. Så dukkede den unge Johannes Brahms op en dag uden for Schumanns dør og blev ligeledes medlem af familien. Sammen med Schumanns hustru Clara viede de alle deres liv til musikken og til udbredelsen af dyberegående tanker og principper. De var stærke modstandere af musik, der kun bød på nymodens effekter, sådan som den tids oligarkiske kredse krævede det med den tids første "rockstjerner" som violinakrobaten Niccolò Paganini og klaverbokseren Franz Liszt.

Og hvad andre værker angår, så findes der naturligvis mange! Et andet af mine yndlingsstykker er Schumanns allerførste sangcyklus, hans opus 24, ligeledes en musikalsk underlægning til det, som Heine gerne kaldte sine "små giftige digte". En anden digter, som Brahms ofte satte i musik, var den mindre kendte Eduard Moltke, der hører til Helga Zepp-LaRouches yndlingsdigtere. Og Brahms yndede især at tage et stykke andenrangs romantisk digtning og behandle det strengt klassisk. Hans sangcyklus Die schöne Magellone er et godt eksempel på dette. Og jeg vil godt tilføje, at Furtwängler ofte gjorde det samme: hans berømteste eksempel er hans indspilning af Tjajkovskijs 6. symfoni, Pathétique, fra 1938. Da den unge Lyndon LaRouche hørte denne indspilning, dengang han mod slutningen af anden verdenskrig var udstationeret i Indien, blev han overvældet af, hvordan det var lykkedes for Furtwängler at befri værket fuldstændigt fra alle "sæbeoperaagtige" elementer og ved hjælp af ironiske sammenstillinger løfte det op på det klassiske plan i Schillers betydning.