

SCHUMANNS FÖRVILLELSE OCH MIN EGEN

Magnus Haglund

*At some future day, it may be, I shall remember
a few scattered fragments and broken paragraphs,
and write them down, and find the letters
turn to gold on the page.*

Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*

Med Schumann blir det omedelbart, utan förberedande startsträckor, på ett annat sätt. Schematiseringarna stämmer inte. Det är en musik där inre och yttre ovillkorligen byter plats, liksom nytt och gammalt, kort och långt, snabbt och långsamt, ivrigt och försjunket. När tonflödet sätter igång har det redan pågått ett bra tag, som underströmmar i det klingande, stökiga rytmer vid sidan av de angivna tonerna, harmoniväxlingar som hör hemma någon annanstans. Musik i kroppen, musik som tänker genom kroppen. Den börjar, som Schumannfantasten Erik Beckman skriver, ”alltid mitt i. Riktiga lyssnare hör alltid att det tog mig tio till femton steg att nå fram till pianot innan jag började. Jag hamnar på pianobänken först femton steg in i Fantasin opus 17, tio steg in i Symfoniska etyder för piano, fem steg (trots svimningar) in i mitt 1830-talspiano.” (“Inifrån Schumann”, *Ord & Bild*, nr 2/1993.)

Mitt i kan också läsas: mitt ibland oss. Inne i huvudet som ett surr. Ute i gatuvimlet som en teckeneufori. Hur gick detta till? Vad betyder det för oss, för dig och mig? Vad är det som gör Schumann till ett sinnestillstånd snarare än ett namn?

Vi svävar omkring i det fria och Schumanns musik är ett kringdrivande, ett dagdrömmeri som upplöser gränserna mellan det tänkta och det som faktiskt ljuder. Det där 1830-talspianot är ju ett påhittat instrument, kanske en konstruktion i efterhand av Marcel Duchamp, något som skulle kunnat stå som en anteckning i *Gröna asken*. Det handlar om hur det låter när musiken har tystnat. När ingen längre vet var gränserna skall dras. När tonerna fattas oss. Konceptmusik.

Det sker till exempel i den makalösa passagen i *Humoresk för piano opus 20* – tillkommen några marsveckor 1839 under en vistelse i Wien – där materialet är komponerat i tre lager, det som spelas i höger respektive vänster hand, men däremellan finns också en inre stämma som pianisten skall nynna inombords. Denna musik ljuder i kroppen som en ekoklang, ett avlägset melodiminne, men kan bara uppfattas av den som spelar; för lyssnaren är den helt tyst. Den konceptuella leken med musikens begränsningar och möjliga flyktvägar drivs dock, vid ett specifikt ögonblick, över i något som verkligen skulle kunna vara ett Duchampexperiment. Samma ”Innere Stimme” som inleder passagen återkommer en andra gång, men nu med en paus inskriven. Hur låter en paus i något som inte låter?

I sin studie över den romantiska fragmentestetikens inverkan på framförallt Schumanns sätt att komponera, *The Romantic Generation* (Harper Collins 1996), lyfter Charles Rosen fram denna paradoxala förskjutning från det icke-klingande över i det dubbelt icke-klingande. ”En röst som tidigare inte var närvarande är nu *inte inte* närvarande – men med en sorts romantisk logik förvandlas de två negationerna inte till sin motsats /.../ för örat gör det ingen skillnad om den inre stämman är blank eller inte.”

Men denna hemlöshet i musiken, som man framförallt kommer nära inpå när man själv sitter vid pianot och känner de inre spänningarna mellan olika passager som en vildhet och ett rus, från fingerspetsarna

rätt upp i huvudet, den är också en musikhistorisk anomali. I Schumann går den klassiska musiken sönder. Det normala sättet att skapa dramatik – med teman och motteman, inledning, stegring, konflikt och förlösning – är upplöst i sina beståndsdelar och ersatt av ett helt annat sätt att arbeta med tiden. Många ögonblick inneslutna i varandra, fulla av hemligheter och dolda meddelanden, ungefär som när två personer som står varandra nära skriver brev. Det är just: skriven musik. Kodad musik. Schumann var lika mycket författare som tonsättare.

”Jag är någonting för litet och för starkt för både orkestern och pianot, blödig, jag faller mot soffor och golv och klaviaturer”, skriver Erik Beckman i sin Schumanntext. ”Nästan som en litterär figur, fast jag är så oerhört levande och stark i mitt eget omdöme. Jag är dikten i musiken, den enda verkliga analysen.”

Det är helt klart något underligt med Schumanns verk, något som överskrider de etablerade ordningarna och skapar alternativa minnes-system, förbindelser mellan vissa nyckelfraser och hur man tar emot klangerna i drömmen. Det finns något farligt i det hallucinatoriska, och jag minns att jag första gången jag såg Werner Herzogs film *Hjärta av glas* från 1976, där de flesta av skådespelarna uppträder under hypnos, uppfattade den som ett inträde i Schumannvärlden. Ett dubbelhörande tog över, på en gång försjunket och förhöjt. Innanför varje ljud ett annat ljud.

På ett intuitivt plan uppfattade jag själva glidningen mellan eufori och melankoli när jag började med klassiskt pianospel, i nio-tioårsåldern. Under den här perioden, kring 1970, arbetade min pappa Rolf Haglund med en lång serie radioessäer om Schumanns musik, sammanlagt tio entimmasprogram, och året därpå gjorde han ytterligare en serie, nu bestående av femton entimmasprogram och med medverkan av skådespelare vilkas repliker konsekvent var hämtade från brev, dagböcker, läkarutlåtanden, Schumanns musikartiklar från *Neue Zeitschrift*

für Musik och passager från andra författares verk som Schumanns musik står i ett beroendeförhållande till.

Jag minns det som något speciellt att sitta vid köksbordet på söndagsförmiddagarna och lyssna till programmen. Musiken gick rakt in i mig, och tycktes på ett gåtfullt vis höra ihop med själva sinnesförnimmelsen av att vidröra tangenterna. Något hände som jag fortfarande inte riktigt förstår. Varför blev musiken som en dov lockelse, ungefär som vissa Beatleslåtar som fortfarande frammanar en flyktzon, en Huckleberry Finn-värld där frihetsdrömmarna får plats och kan bejakas? Schumann och Beatles hör intimt ihop, som delar av ett svärmeri, inklusive fantasierna om vissa kvinnogestalter som genom det längtansfulla idealiseras, blir halvt överkliga. Men klangerna skapar samtidigt en oavvislig känsla av förlust, en förlust i förväg.

En av dem som allra tydligast har fångat denna ambivalens i Schumanns musik är Roland Barthes, bland annat i essän *Rasch* från 1975: ”Att förbli hos Schumann (mannen med två fruar – två mödrar? – den första som sjöng och den andra, Clara, som så tydligt gav honom ett flödande språk: 100 lieder 1840, året för deras giftermål), explosionen av ett *Muttersprache* i komponerandet handlar verkligen om en återupprättelse av kroppens plats i musiken – som om, på tröskeln till melodin, kroppen upptäckte sig själv, antog sig själv i den dubbla skepnaden av rytm och språk.”

Det är precis detta som blir uppenbart när man själv spelar musiken på piano: att hörseln hamnar inne i pianot som om det vore en förlängning av den egna kroppen. Man svävar iväg på klangerna, man blir sin egen flygmaskin.

Jag ringer min pappa för att fråga vad det var som drog in honom i Schumannvärlden. Han säger att han ursprungligen kände ett stort avstånd. Som många i sin generation – min pappa är född 1934 – uppfattade han sig som typisk anti-romantiker och det mest romantiska

var Schumanns sentimentala klangvärld. Ett missförstånd förstås och efter hand har han förstått att Schumann förmodligen är den tonsättare i musikhistorien som är mest misstolkad och förstörd genom tolkningar som betonar det känslolösa på bekostnad av det vilda och oregerliga, som om det rörde sig om en behagfull borgerlig salongsmusik.

Vändpunkten kom under ett framförande av pianokonserten med Alfred Brendel som solist. Det var något med pianopedalen som inte fungerade, så mitt emellan satserna satte sig Brendel på golvet och skruvade till pedalen. I detta ögonblick var det något som klickade till hos min pappa, ett utträde ur det normala som hade med musikens mekaniska förutsättningar att göra.

En annan aha-upplevelse var när han läste om Goethes besök i Strasbourgkatedralen, hur olika stilar och epoker kunde samexistera och bilda en enhet, ett bejakande av mångfalden som också präglade Schumanns verk: denna musik var allt annat än entydig, den innehöll såväl excentriska regelbrott som de strängaste formprinciper.

Men min pappa säger också att mötet med 1968 som ett romantiskt tumult blev en avgörande ingång in i Schumanns dubbelhet, bland annat inför revolutionsåret 1848. Han nämner Rolling Stones-låten *You Can't Always Get What You Want* (baksida till singeln *Honky Tonk Women*, våren 1969) som något av kvintessensen av denna motstridighet: mitt i och utanför på samma gång, eskapism och revolt, självtvivel och riskabla gränsöverskridanden.

– Den sångtiteln är mycket Schumannsk. Den sammanfattar ambivalensen både i hans komponerande och i hans komplicerade personlighet. Schumann är förmodligen musikhistoriens mest intellektuelle tonsättare, utan tvekan en av de mest belästa, men också en av dem som har rört sig allra längst utåt kanterna.

När pappa säger detta ringer en serie klockor i huvudet som har med min egen längtan och sorg att göra, präglningar som har gjort musiken till

något av ett andra språk men också skapat ett avstånd, en svårighet att förstå vad som egentligen sägs när jag blir tilltalad eller när jag försöker få något sagt. Till vem riktar sig musiken och till vem riktar sig denna text?

Det är så mycket jag skulle vilja berätta. Om varför vissa passager i *Carnaval*, *Kinderszenen*, *Kreisleriana*, *Blumenstück*, *Dichterliebe* och de sena violinsonaterna får mitt hjärta att skälva och skapar ett slags hörselhallucinationer, en känsla av att tonerna fortsätter i huvudet som delar av en Harlekinföreställning där en oändlig serie jagidentiteter avlöser varandra. Om varför den rytmiska intensiteten och det flyktigt undersköna i klangerna får musiken att successivt tippa över kanten, samtidigt som tonflödet bara pågår, snabbare och sedan ännu snabbare, trots att grundkaraktären är skör, genomskinlig, icke-bevakande.

Kanske skall jag börja med att nämna konserten i Berlin 19 maj 2002 när jag och ljudkonstnären Christina Kubisch tillsammans gick och lyssnade på den då närmare 90-årige dirigenten Kurt Sanderlings allra sista framträdande, tillsammans med Berlins symfoniorkester. Alltihop avslutades med Schumanns fjärde symfoni i en tolkning så kristallisk i klangen och så lyssnande i karaktären att musiken ofelbart hamnade ute i naturen, befriad från varje tendens till preussisk maktutövning och fyrkantig kontroll av förloppen. En Skogsschumann, full av längtan och frihet. Christina Kubisch sade efter konserten att hon uppfattade det som om en stor del av publiken hade sin bakgrund i före detta Östtyskland och att många av dem hade gråtit. Den åldrade dirigenten som varit en av Sjostakovitjs närmaste vänner var nu en frihetsfantom som förkroppsligade drömmen om konstens högre värden. Musiken som ett intimare sätt att samtala med varandra.

Men vad Christina Kubisch berättade var också att jag under långa passager av Schumannsymfonin hade nynnat med i de långa melodilinjerna. Jag skämdes nog en smula när hon sade det där. Och

samtidigt: avslöjad! Den här musiken står mig ju så nära, den är en oundgänglig del av mitt eget drömmeri, men också den saknad som hör ihop med det ofullständiga i livet.

När vi vandrade från Berlins Konzerthaus vid Gendarmenmarkt talade vi mycket om musikens poetiska nivåer, och två år senare skulle Schumann dyka upp i en ljudinstallation som Christina Kubisch skapade 2004 för utomhusplatsen vid entrén till den stora konsertsalen Tonhalle i Düsseldorf, i närheten av floden Rhen. Kubisch använde sig av fragment från olika inspelningar av de båda sångcyklerna *Liederkreis opus 24* och *opus 39*, men enbart de ställen där sången är tyst och pianot är den enda ljudkällan. De är en gammal sanning att de tätaste och viktigaste ögonblicken i Schumanns lieder är när pianot fortsätter som en sång utan ord, men hos Kubisch blev den poetiska ambivalensen förstärkt och försatt i ett slags evig cirkelrörelse.

Det finns en korrespondens mellan installationen och ett tidigare Kubischverk kallat *Über die Stille* (Om tystnaden), skapat 1996 för Stadtgalerie Saarbrücken och senare samma år även visat i Weinhaus Huth, vid Potsdamer Platz i Berlin. Det består av diktfragment där ordet tystnad förekommer, hämtade från framförallt den tidiga romantiken och skrivna av bland andra Goethe, Hölderlin, Novalis, Brentano och Eichendorff. Textcitaten är satta med fluorescerande vit färg på genomskinligt plexiglas, som sedan belyses med ultraviolett ljus från den sortens sedeltestare som banker använder sig av för att försäkra sig om att banksedlarna är äkta. I övrigt är utställningsrummet helt mörkt.

Det intressanta med detta verk är att det tycks handla så mycket om den estetiska upprinnelsen till Robert Schumanns konceptuella musiktänkande. Om överträdelserna mellan tystnaden och det som låter, om själva idén om musikalisk text som den kom att utvecklas av den tidiga romantikens författare, framförallt Friedrich Schlegel och ETA Hoffmann, vilket i sin tur satte djupa avtryck i Robert Schumanns

komponerade från slutet av 1820-talet och fram till hans död på ett mentalsjukhus i Eendenich, strax utanför Bonn, 1856.

Jag har i gåva av Christina Kubisch fått ett av dessa fragment, hämtat från Hölderlins dikt *Da ich ein Knabe war...* (När jag var en liten pojke...). Texten är satt på båda sidor om plexiglas. På ena sidan står "Ich verstand die Stille des Aethers" (Jag förstod eterns tystnad), på den andra "der Menschen Worte verstand ich nie" (människornas ord förstod jag aldrig). Jag har verket placerat i vårt vardagsrum, i det fönster som vetter mot morgonljuset, och har för vana att då och då vända på glas. Det har blivit något av en ljusmätare, och Hölderlincitatet har börjat tala på ett hemlighetsfullt vis, som om det hörde ihop med ett privat språk, en gömd Schumann. Luftens egen musik.

Ett av Schumanns verkligt geniala verk, den Hoffmannpräglade *Fantasie opus 17*, inleds med ett motto från Hölderlin:

"Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet"

(Genom alla toner som klingar
i en brokig jordedröm
en stilla ton bärs fram
för den som hemligt lyssnar)

I de tre satserna av *Fantasie* använder sig Schumann av en raffinerad citatteknik, bland annat i den första satsens reminiscenser av den avslutande sången i Beethovens sångcykel *An die ferne Geliebte*. Men istället för att göra lyssnaren bekant med Beethovenfragmentet dyker melodin upp i tydlig form först i de allra sista takterna, som

om den vore framväxt ur och helt integrerad med de drömska och pådrivande rytmer som får Schumanns pianoklanger att rusa fram likt Hoffmanns skräckromantiska berättelser: en inre värld i uppror, en serie förvriddningar som sammantagna skapar ett besynnerligt hypnotiskt tillstånd, en pågående förstörelse i lika hög grad som ett växande.

Den hemligt lyssnande i Hölderlinmottot syftar bland annat på en återkommande melodisekvens i den avslutande satsen som riktar sig till Schumanns älskade Clara Wieck. I ett brev beskriver Schumann hur han kunde spela denna längtansfulla passage flera timmar i sträck, utan avbrott, och musiken har, som i många av Schumanns pianoverk, ett drag av repetitiv besatthet.

Charles Rosen förbinder dessa hemliga meddelanden – som även återkommer i de tre sfinxmotiv som finns i inskrivna i mittenpassagerna av *Carnaval opus 9* – inte med kärleken till Clara i första hand, utan med den medvetet oavslutade form som präglade det romantiska fragmentet och som förutsatte en Läsare, en Lyssnare, en Mottagare. Han nämner Hölderlins brevroman *Hyperion* som avslutas med raden ”mer i mitt nästa brev” och menar att Schumanns musik får sin geniala, utopiska form just genom överflyttningen av denna fragmentestetik. ”Slutsatsen måste bli att boken kommer att fortsätta i en verklighet bortom den sista boksidan, på samma sätt som inledningssången i *Dichterliebe* fortsätter in i en obestämbar framtid.”

Den första sången i sångcykeln *Dichterliebe* från 1840, byggd på Heinrich Heines texter i *Buch der Lieder*, inleds med ett ensamt pianomotiv som tycks fångat mitt i en pågående rörelse, och sången avslutas på samma vis, mitt i en dissonans. Det ensamma pianot tar över när orden tystnar och får tonerna att glida över i en annan tid: så sker växlingen från den yttre till den inre världen.

En författare som förstod de intima och hjärtskärande dimensionerna av dessa Schumannsånger var Hjalmar Söderberg. I avslutningen

av andra akten i *Gertrud* från 1906 låter han den kvinnliga huvudpersonen sjunga inledningsraderna i *Ich grolle nicht* från *Dichterliebe* – ”Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” (Jag hyser inte agg, även om hjärtat brister) – men sedan blir det dödyst, precis före raden ”Ewig verlornes Liebt” (Älskade, förlorad för evigt). Den karaktär som kallas Den bleke kommenterar: ”Hon svimmade mitt i sången.”

Ett halvår före Kurt Sanderlings konsert i Berlin, i december 2001, omkommer den tysk-brittiske författaren WG Sebald i en trafikolycka i närheten av sitt hem i Norfolk, där han hade varit bosatt sedan början av 1970-talet. Hölderlindimensionen av Schumanns musik återkommer på ett gåtfullt vis i några sekvenser i Sebalds författarskap. I den postumt utgivna boken *Unerzählt* från 2003, med 33 korta texter till lika många bilder av fotografen Jan Peter Tripp, finns följande fragment:

Känslor
min vän
skrev Schumann
är stjärnor som
visar vägen för oss enbart
i klaraste dagsljus

I den engelska utgåvan från 2004 (*Unrecounted*, Hamish Hamilton) kommenterar Sebalds översättare, poeten Michael Hamburger, svårigheterna med att hitta själva upphovet till Schumannscitatet. Hamburger spekulerar kring möjligheten att Sebald hade skapat sin egen poetiska sanning, på samma sätt som han förvandlade mötet med Hamburger och hans fru, i deras bostad i Suffolkbyn Middleton, och blandade det med utdrag från Hamburgers egna memoarer, så att det sammantaget bildade en metafysisk labyrint i sjunde delen av Sebalds promenadroman *Saturnus ringar*. Hela Sebalds författarskap handlar om överlagringar av

dokumentära och fiktiva moment, och den produktiva osäkerhet som uppstår, även kring vem det egentligen är som säger något, tycks ha en speciell resonans i Schumanns musik.

”En mer faktisk korrekthet hade krävt korrigeringar vad gäller vissa biografiska detaljer i berättelsen”, skriver Hamburger, ”om det inte vid den tiden hade gått upp för mig att själva kärnan i Sebalds författarskap, bortsett från hans kritiska essäer, krävde just sådana avvikelser från källmaterialet – och därför spelade det, i kontexten, ingen som helst roll huruvida återgivningen av mina barndomsupplevelser överensstämde mina minnen av dem. Själva skrivandet av mina memoarer var för mig bevis nog för att minnet är ett mörkrum som framkallar fiktion.”

I den nämnda passagen i *Saturnus ringar* lägger sig två verklighetsnivåer tätt intill varandra, dels Hamburgers minnen av lägenheten i Berlinstadsdelen Charlottenburg som familjen lämnade 1933 vid Hitlers maktövertagande för en exil i England, dels återbesöket 1947 när han vandrar omkring i den utbombade staden och hittar hyreshuset på Lietzenburgerstrasse som mirakulöst nog undgått förstörelsen.

Men Hamburger förmår inte att gå uppför trapporna och ringa på klockan till lägenheten. I stället vandrar han omkring i timmar tills han kommer till en plats där miljontals tegelstenar har staplats i noggranna och snörräta rader, och plötsligt börjar det falla snö från den berlinska novemberhimlen. Den dödysta förvinterbilden får Hamburger att fundera över ”om den inte har sitt ursprung i en hallucination, i synnerhet när jag inifrån tomheten som övergår allt man kan föreställa sig tror mig höra de sista takterna ur ouvertüren till *Friskyttan* och därpå, oupphörligt, i dagar och veckor, rasandet från en grammofonnål.”

Det är något oerhört med dessa suddiga minnesbilder av ett äldre Tyskland, där hornsignalerna i Carl Maria von Webers romantiska opera från 1821 färdas genom tankelabyrinterna och skapar samma slags fria och oändliga rymd som i Kurt Sanderlings Schumannntolkning. Men när

Sebald och Hamburger sitter och samtalar i den fridfulla trädgården i Middleton dyker även Hölderlins skugga upp som en fråga om hur poesin skapar valfrändskaper och korrespondenser och blir en evig omskrivning av det som skulle kunna ha varit. Det är en passage som står mycket nära Schumanns musik:

Är det så att Hölderlins skugga följer en hela livet därför att man har födelsedag två dagar efter honom? Är det därför man om och om igen är frestad att lägga av förnuftet som en gammal kappa, att underdånigast underteckna brev och dikter med Scardanelli och att hålla de ovälkomna gäster som kommer för att titta på en från livet med tilltal som Ers höghet och Ers majestät? Är det därför att man blivit fördriven från sitt fädernesland som man vid femton eller sexton års ålder börjar översätta elegier? Är det möjligt att man senare måste slå sig ner i detta hus i Suffolk bara därför att talet 1770, Hölderlins födelseår, står på en vattenspump av järn i trädgården här?

Precis som Hölderlin använde Schumann en serie fiktiva identiteter som han skrev in i musiken, framförallt den sorgtyngde och analyserande Eusebius som stod mot den jovialiske äventyraren Florestan. Dessa pseudo- eller snarare extrajag var ursprungligen en iscensättning av musikkritikern Schumann för att pröva olika ståndpunkter mot varandra, i mötet med andra tonsättares verk. Men de olika jagpositionerna erbjöd också ett inträde i en litterär sfär, och plötsligt var gränserna mellan inre och yttre världar upplösta. Från början av 1830-talet och framåt präglas skapandet av utsuddningen av det jagbestämda, det statiska, det regelbundna och det är precis här som Schumann hamnar så nära Marcel Duchamps lekfulla och otrogna förhållande till den egna

konstnärsidentiten (inklusive Duchamps queerverversion av sig själv, Rose Sélavy).

För Schumanns del var det vildsinta experimenterandet dock förenat med ett ständigt självtvivel och de sista åren av sitt liv, strax före sinnessjukdomens utbrott 1853–54, gjorde han en serie besynnerliga försök att normalisera vissa passager i de tidiga verken. Men det är också slitningarna och känslökollisionerna som gör hans verk så gripande, ända till de allra sista styckena, som den märkliga pianosviten *Gesänge der Frühe* från oktober 1853, ursprungligen tillägnad Diotima, den älskade i Hölderlins *Hyperion*, men i allra sista stund ändrat till författaren Bettina von Arnim som besökt Robert och Clara Schumann i Düsseldorf 28 oktober.

Schumanns musik är ett bråk med världen, men ett bråk som vänder sig inåt i stället för utåt. Frågan är bara hur självtvivlet kan föda en sådan extas, en sådan måttlös berusning? Fast är det å andra sidan inte just detta som Sebalds eventuellt självfabricerade Schumanncitats säger: att känslorna inte är att lita på? Att det sker något i denna musik som vi inte har kontroll över?

Efter några dagars funderande ringer jag tillbaka till min pappa, framförallt för att prata om den passage i Schumanns pianosvit *Waldszenen* från 1848-49, kallad *Verrufene Stelle* (Hemsökt plats), som min pappa under vårt tidigare samtal beskrivit som en reaktion på revolutionshändelserna 1848. Detta var ett av de stycken som Clara Schumann – en av sin tids mest uppburna pianister – uppfattade som mest obehagliga i sin mans musik och vägrade att framföra, på grund av styckets otäcka och översinnliga dimensioner. Den långsamma, inåtvända musiken inleds med ett motto av poeten Friedrich Hebbel:

Die Blumen, so hoch sie wachsen,
Sind blaß hier, wie der Tod;

Nur eine in der Mitte
Steht da im dunkeln Rot
Die hat es nicht von der Sonne:
Nie traf sie deren Glut;
Sie hat es von der Erde,
Und die trank Menschenblut

(Blommorna som växer så högt
Är här bleka som döden;
Bara en i mitten
Står där i mörkrött
Den har det inte från solen:
Utsattes aldrig för dess glöd;
Den har det från jorden
Och den drack människoblod)

– För mig innebar just det där stycket en konkret upplevelse hur Schumanns romantik var motsatsen till ett idylltänkande, säger pappa. Det var typiskt att han fastnade för en sådan text, med dess skräckgotiska motiv, men jag uppfattade det hela närmast som en realism. Här har en strid skett och någon har blivit offrad. Jag tror helt enkelt att Schumann upplevde något av en panisk rädsla inför våldsinslagen under revolutionen, kanske för att de påminde honom om tidiga barndomsupplevelser när han blev vittne till de förödelse som Napoleons arméer förde med sig när de marscherade igenom och förbi Zwickau. Men det är också viktigt hur stycket fungerar i sin helhet. De tidigare melodierna i pianosviten målar upp oskyldigare bilder av olika skogsatmosfärer och så plötsligt dyker denna skrämmande scen upp, ungefär som i en skräckfilm.

Min pappa nämner också att han uppfattade en förbindelse mellan

Schumannstycket och Nathaniel Hawthornes bok *The Scarlet Letter*, Den eldröda bokstaven, från 1850, tillkommen i Salem på amerikanska östkusten nästan exakt samtidigt som Schumann komponerade sin skogssvit. Det var en roman som gjorde ett outplånligt intryck när han läste den och som han sedan inte vågat läsa om.

Plötsligt, när pappa säger detta, kommer jag på vilken Beatleslåt som jag mer än några andra förknippar med mina tidiga Schumannupplevelser: *Yes It Is*, en singelbaksida till *Ticket to Ride* från våren 1965. Det är en sång som ligger förbluffande nära Hawthornes romantiska berättelse, bland annat genom det sätt som John Lennon sjunger om den eldröda färgen på den älskades klänning. "Scarlet were the clothes she wore, everybody knows I'm sure". Det låter troskyldigt, och de återhållsamma färgningarna med volymknappen på en elektrisk gitarr förstärker den vemodiga känslan i sången, inte minst i det parti där John Lennon hjärtskärande sjunger om sin saknad: "I could be happy with you by my side, if I could forget her, but it's my pride, yes it is, yes it is, oh yes it is." Men när man lyssnar noga, och tänker efter vad orden säger, skiftar sången betydelser. Man anar att den åsyftade personen är död, och att det förmodligen rör sig om John Lennons mamma Julia. När John var två år skilde sig hans föräldrar och han adopterades i stället av mammans syster Mimi och hennes man George. När John var 18 år, 1958, dog mamman i en trafikolycka. Kontakten med henne hade dessförinnan varit sporadisk, men hon fortsatte i hans tankar som ett slags drömfigur. "For red is the colour that will make me blue, inspite of you, it's true, yes it is."