

2017

Konstnärlig masterexamen

Institutionen för klassisk musik

---

Handledare: Sven Åberg

Ninni Molin

# Vinterresa

*En undersökning av tolkningsmöjligheter i Schuberts  
sångcykel Winterreise*

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete  
Till dokumentationen hör även följande inspelning: **xxx**

# Sammanfattning

Den här uppsatsen beskriver arbetet med utvalda delar av Schuberts sångcykel *Winterreise* och vilka tolkningsmöjligheter jag som kvinnlig sångare har när jag framför ett verk med manlig huvudperson. I diskussionen redogörs tre möjliga tolkningar, där den slutliga tolkningen blir att se flickan i sångerna och huvudpersonen som en och samma person. De sju utvalda sångerna kommer efter min analys att spelas in.

**Nyckelord:** Klassisk sång, Winterreise, Franz Schubert, Wilhelm Müller

# Innehållsförteckning

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. Inledning.....</b>                    | <b>4</b>  |
| 1.1 Bakgrund.....                           | 4         |
| 1.2 Syfte/Frågeställning.....               | 5         |
| 1.3 Metod.....                              | 6         |
| 1.4 Genomförande.....                       | 6         |
| 1.5 Terminologi.....                        | 7         |
| <b>2. Schubert och Die Winterreise.....</b> | <b>8</b>  |
| 2.1 Historisk bakgrund.....                 | 8         |
| 2.2 Sångcykeln.....                         | 11        |
| 2.3 Schubert och könsroller.....            | 13        |
| <b>3. Analys.....</b>                       | <b>15</b> |
| 3.1 Olika tolkningar av Winterreise.....    | 15        |
| 3.2 Sju utvalda sånger.....                 | 16        |
| <b>4. Diskussion.....</b>                   | <b>28</b> |
| <b>5. Slutsats.....</b>                     | <b>31</b> |
| <b>6. Slutord.....</b>                      | <b>32</b> |
| <b>7. Referenser.....</b>                   | <b>33</b> |

# 1. Inledning

## 1.1 Bakgrund

Jag har ett tydligt minne från min tonårstid. Jag är ensam hemma en eftermiddag och sätter igång en av min pappas skivor: *Winterreise* av Franz Schubert sjunget av Dietrich Fischer-Diskau. Jag kände inte till verket eller sångaren, och Schubert bara till namnet, men hade under det senaste året börjat intressera mig mer och mer för klassisk sång, och själv börjat sjunga.

När jag kommer till slutet av den första sången *Gute Nacht* känner jag plötsligt att något händer i mig. Jag uppfattar bara enstaka ord, så texten sade mig ingenting. Men tonerna och Fischer-Diskaus röst går rakt in i mig. Sedan dess har jag lyssnat mycket på framförallt första halvan av *Winterreise* med många olika sångare, men det tog flera år innan jag kom på tanken att sjunga sångerna själv.

Jag såg ett mönster, nästan alla inspelningar av *Winterreise* var gjorda av män. Och jag förstod att *Winterreise* var ett verk som skulle sjungas av manliga sångare, men jag förstod inte varför. Det gjorde mig motiverad att också sjunga *Winterreise*.

Mitt intresse för tyska lieder började tidigt. När jag började studera klassisk sång under gymnasiet var det första jag sjöng Mozarts lieder. Jag har sedan dess haft en stor kärlek för den tyska liedtraditionen, som bara blivit större med åren.

Under min studietid till sångpedagog i klassisk sång vid musikhögskolan i Malmö arbetade jag för första gången med *Winterreise*, då jag sjöng två av sångerna ur cykeln. Det var även första gången jag lyssnade på en inspelning med en kvinnlig sångare, Brigitte Fassbaender. Jag lyssnade särskilt mycket på hennes tolkning av den tredje sången *Gefrorne Tränen*, och tyckte det var den bästa versionen jag hört. Med en kvinnlig sångare tycker jag det blir en mer dramatisk och operaaktig klang, medan med en manlig röst ligger det närmare visstraditionen, på grund av skillnader i

tessitura. I vissa sånger föredrar jag en manlig sångare, och i vissa en kvinnlig, men jag tycker inte att någonda är bättre eller sämre.

När jag påbörjade min masterutbildning i klassisk sång vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm bestämde jag tidigt att mitt examensarbete skulle handla om *Winterreise*. Jag ville undersöka vilka olika tolkningsmöjligheter jag har när jag framför fler än någon enstaka sång, och vill förmedla en historia genom att arbeta med flera av sångerna.

I mitt examensarbete beskriver jag arbetet med sju av sångerna ur *Winterreise*, som jag sedan kommer att framföra. Jag reflekterar också över vilken tolkning jag vill göra när jag framför ett verk som traditionellt gestaltats av män, och varför jag väljer den tolkningen. Kan det uppfattas som att jag bryter mot kompositörens intentioner, eller är det snarare så att jag bryter mot en senare tradition?

## 1.2 Syfte/Frågeställning

Det finns många aspekter att beakta när en sångare ska tolka ett musikaliskt verk. Vilka tankar hade tonsättaren när hen skrev verket? Vad vill jag som sångare uttrycka med min tolkning? Vad vill jag att lyssnarna ska uppleva när de hör mitt framförande av verket?

Syftet med mitt examensarbete är att utifrån en analys av olika infallsvinklar på hur *Winterreise* kan tolkas, komma fram till hur jag vill tolka *Winterreise*. Även genusperspektivet är relevant för Schuberts lieder, och inte minst för *Winterreise*, då Schuberts kompositionsstil under 1800-talet betraktades som feminin och diktverket *Die Winterreise* har en manlig huvudperson. Sångcykeln är skriven i jagform utan att direkt ange huvudpersonens kön, medan diktverket indikerar att det är skrivet med en manlig huvudperson, genom dess undertitel *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*.

Jag behöver även ta ställning till hur jag framför sånger som traditionellt uppfattats att ha en manlig berättare: behöver jag överhuvudtaget göra det eller blir det lika bra (eller rentav bättre) att göra en egen tolkning av texterna och musiken som inte är kopplad till kön?

Min frågeställning är därför: Vilka tolkningsmöjligheter har jag som kvinnlig sångare när jag framför *Winterreise*?

### 1.3 Metod

Mitt examensarbete består av två delar: en musikalisk del och en reflekterande del. I den musikaliska delen av arbetet framför jag utvalda delar av *Winterreise* vilka jag även kommer att spela in. Jag har valt ut sju av sångerna, vilka jag och en pianist kommer att framföra tillsammans.

Eftersom jag inte kommer att sjunga hela sångcykeln har jag behövt ta ställning till hur jag ska göra urvalet. Det finns många olika sätt att gå till väga i en sådan process. Jag kan utgå ifrån vad jag anser passar bra ihop musikaliskt, eller vilka texter som passar bra ihop. Jag kan också utgå ifrån vilka sånger som jag känner starkast för och helst vill framföra, eller vilka sånger som jag anser ligger bäst för min röst. Det är självklart svårt att helt separera de olika tillvägagångssätten. Det har till slut blivit en kombination av alla dessa tankar, men jag har i första hand utgått från de sånger som säger mig mest för att på så sätt kunna göra det till en berättelse som jag vill berätta.

I den reflekterande delen använder jag mig i första hand av litteratur om *Winterreise*, Franz Schubert och Wilhelm Müller, tillsammans med egna tankar och funderingar. Här försöker jag få fram så mycket information som möjligt som är relevant för min frågeställning. Jag relaterar också till de inspelningar av verket av både män och kvinnor som jag har lyssnat till.

Den reflekterande delen presenteras dels i form av en översiktlig beskrivning av *Winterreise* tillsammans med litteratur knuten till verket (2. Schubert och *Die Winterreise*), dels i form av min egen analys av sångcykeln och dess bakgrund (3. Analys). Den följs av en diskussion (4. Diskussion) där jag även knyter an till de övergripande frågeställningarna för mitt examensarbete.

### 1.4 Genomförande

Jag bestämde direkt att jag vill ha med den första sången, *Gute Nacht*, och den sista sången, *Der Leiermann*, för att få en inledning och en avslutning.

En annan sång som jag har starka känslor för är den tredje sången, *Gefrorne Tränen*. Ytterligare två sånger som jag ganska snabbt bestämde mig för att jag vill ha med är *Auf dem flusse* och *Die Nebensonnen*. Dessa fem sånger är alla ganska långsamma så för att in dynamiska som komplement har jag valt att lägga till *Erstarrung* och *Frühlingstraum*. Jag tänker framföra sångerna i den ordning de är komponerade, varför programmet då kommer att bli som följer:

*Gute Nacht*

*Gefrorne Tränen*

*Erstarrung*

*Auf dem Flusse*

*Frühlingstraum*

*Die Nebensonnen*

*Der Leiermann*

## 1.5 Terminologi

Jag betecknar Müllers diktsamling som *Die Winterreise*, och skriver *Winterreise* när jag syftar på Schuberts sångcykel. När jag skriver om diktverket använder jag pronomet han, eftersom det handlar om en manlig valthornist, medan jag använder pronomet hen när jag skriver om Schuberts sånger, eftersom jag inte vill könsbestämma huvudpersonen i sångcykeln.

Vad gäller mina översättningar har jag valt att översätta *Leier* till vevlira. Somliga menar att det är ett positiv, men de flesta av mina källor översätter det till vevlira. Bostridge (2015, s.468), Youns.(1991, s. 298), Kristersson (2001, s.16). Dietrich-Fischer Dieskau går till och med så långt att han poängterar att instrumentet är en vevlira och inte ett positiv (Fischer-Dieskau, 1975, s. 298).

## 2. Schubert och Die Winterreise

### 2.1 Historisk bakgrund

I slutet av 1826 hittade Franz Schubert tolv dikter i tidskriften *Urania*. Verket hade titeln ”*Wanderlieder von Wilhelm Müller. Die Winterreise*” och var utgivna 1822. Müller publicerade sen tio dikter till, året efter i *Deutsche Blätter für Poesie, Kunst och Theater*. Han lade senare till ytterligare två dikter. Verket i sin helhet, bestående av 24 dikter, publicerades år 1824 med titeln ”*Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*” - ”*Dikter ur en resande valthornists efterlämnade papper*”.

Wilhelm Müller (1794-1827) var en tysk poet och författare som främst är känd för de två diktverk som tonsattes av Schubert: *Winterreise* och *die schöne Müllerin*. Det är värt att notera att Müller avled samma år som Schubert började tonsätta diktverket. Troligen visste Müller inte om att Schubert tonsatte hans diktverk.

I den slutliga utgåvan ändrade Müller på ordningen för vissa av dikterna. I februari 1827 tonsatte Schubert de tolv första dikterna som han hittade i *Urania*. Senare samma år hittade han det den fullständiga diktsamlingen, med alla 24 dikter. Schubert tonsatte de resterande tolv dikterna i oktober 1827 i den ordning de stod angivna. Han behöll dock ordningen på de första tolv sångerna som han hade komponerat tidigare, vilket är anledningen till att ordningen i Müllers diktsamling och Schuberts sångcykel skiljer sig åt. Han tog även bort den bestämda artikeln från *Die Winterreise* till *Winterreise*.

Skillnaderna i ordningen illustreras i nedanstående tabell:

| <i>Winterreise</i> (Schubert) | <i>Die Winterreise</i> (Müller) |
|-------------------------------|---------------------------------|
| 1. <i>Gute Nacht</i>          | 1. <i>Gute Nacht</i>            |
| 2. <i>Die Wetterfahne</i>     | 2. <i>Die Wetterfahne</i>       |
| 3. <i>Gefrorne Tränen</i>     | 3. <i>Gefrorne Tränen</i>       |



|                                  |                                  |
|----------------------------------|----------------------------------|
| 4. <i>Erstarrung</i>             | 4. <i>Erstarrung</i>             |
| 5. <i>Der Lindenbaum</i>         | 5. <i>Der Lindenbaum</i>         |
| 6. <i>Wasserflut</i>             | 6. <i>Die Post</i>               |
| 7. <i>Auf dem Flusse</i>         | 7. <i>Wasserflut</i>             |
| 8. <i>Rückblick</i>              | 8. <i>Auf dem flusse</i>         |
| 9. <i>Irrlicht</i>               | 9. <i>Rückblick</i>              |
| 10. <i>Rast</i>                  | 10. <i>Der greise Kopf</i>       |
| 11. <i>Frühlingstraum</i>        | 11. <i>Die Krähe</i>             |
| 12. <i>Einsamkeit</i>            | 12. <i>Letzte Hoffnung</i>       |
| 13. <i>Die Post</i>              | 13. <i>Im Dorfe</i>              |
| 14. <i>Der greise Kopf</i>       | 14. <i>Der stürmische Morgen</i> |
| 15. <i>Die Krähe</i>             | 15. <i>Täuschung</i>             |
| 16. <i>Letzte Hoffnung</i>       | 16. <i>Der Wegweiser</i>         |
| 17. <i>Im Dorfe</i>              | 17. <i>Das Wirthaus</i>          |
| 18. <i>Der Stürmische Morgen</i> | 18. <i>Irrlicht</i>              |
| 19. <i>Täuschung</i>             | 19. <i>Rast</i>                  |
| 20. <i>Der Wegweiser</i>         | 20. <i>Die Nebensonnen</i>       |
| 21. <i>Das Wirthaus</i>          | 21. <i>Frühlingstraum</i>        |
| 22. <i>Mut</i>                   | 22. <i>Einsamkeit</i>            |
| 23. <i>Die Nebensonnen</i>       | 23. <i>Mut</i>                   |
| 24. <i>Die Leiermann</i>         | 24. <i>Die Leiermann</i>         |

Sångecykeln har ibland framförts i den ordningen Müller skrev dem. Men nästan alltid framförs *Winterreise* i den ordning som Schubert komponerade sångerna.

Efter att ha hittat de sista tolv sångerna ändrade Schubert tonart på den tolfte sången, *Einsamkeit*. Den gick från början i d-moll, precis som första sången, *Gute Nacht*, och var då den avslutande sången vilket gjorde att cykeln började och slutade i d-moll. Men när det tillkom tolv sånger efter *Einsamkeit* transponerade Schubert ner den till h-moll (Bostridge, 2015 s. 20).

Schubert skrev sångcykeln mot slutet av sitt liv, den blev färdig 1827, och Schubert avled året efter, den 19 november 1828 vid 31 års ålder. Schubert var under den här tiden väldigt nedstämd. Han led av en långt gången syfilis, och hade bara ett år kvar att leva efter att han skrivit *Winterreise*.

En av hans närmaste vänner, friherren Joseph von Spaun (1788-1865), skrev 30 år senare om hur det hade gått till när de fick höra *Winterreise* för första gången. Han hade varit orolig över Schubert och frågade honom hur han egentligen mådde, varpå Schubert svarade: snart kommer ni att höra och förstå.

Kort därefter bad Schubert sina vänner att komma hem till deras vän, diktaren Franz von Schober (1796-1882). Schubert berättade att han tänkte framföra en cykel med hemska sånger för dem och ville ha deras utlåtande. De sångerna hade kostat honom mer möda än några andra sånger. När vännerna var samlade sjöng Schubert hela *Winterreise* med en röst full av uttryck. Vännerna var stumma av vemodet och sorgen, och Schober sa att bara en sång, *Der Lindenbaum*, föll honom i smaken. Schubert svarade på det: ”Jag tycker bättre om de här sångerna än någon av de andra, och ni kommer också att tycka om dem.” (Bostridge, 2015 s. x).

Efter Schuberts död 1828 fortsatte hans goda vän barytonen Michael Vogl (1768-1840) att framföra många av Schuberts sånger, och framförde ofta *Winterreise* fram till sin död 1840. Under 1940- och 1950-talet återuppväcktes intresset för den tyska liedtraditionen. Basbarytonen Hans Hotter blev berömd för sin tolkning av Schubert, och framförde ofta *Winterreise*. (Kristersson, 2001 s. 20-21) Efter honom följde en ännu mer känd och hyllad Schuberttolkare, nämligen Dietrich Fischer-Diskau. Sedan dess har verket haft en självklar plats i den klassiska musikhistorien, och spelats in av ett stort antal sångare, däribland Jonas Kaufmann, Ian Bostridge, Thomas Quasthof, Peter Scherier, och Mathias Goerne. Det finns även ett antal kvinnliga sångare som spelat in *Winterreise*, däribland Brigitte Fassbaender, Christa Ludwig, Nathalie Stutzmann och Christine Schäfer.

## 2.2 Sångcykeln

Diktsamlingen skildrar en kringresande valthornists resa en vinter och är skriven i jagform. I den första dikten, *Gute Nacht*, lämnar han sin älskade mitt i natten för att ge sig ut på en ensam vandring i ett vintrigt landskap. Vi får aldrig något svar på varför huvudpersonen lämnar staden och sin älskade. Har han blivit övergiven av sin älskade? Eller är det huvudpersonen själv som är den som överger utan förklaring? Den första strofen i den första dikten, *Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus* – "Som en främling kom jag hit, som en främling ger jag mig av" – ger direkt en känsla av huvudpersonens upplevelse av utanförskap och ensamhet. Ett tema som sedan finns med i hela cykeln.

I den andra sången, *die Wetterfahne*, är han på väg ut ur staden och påbörjar sin vandring. Han betraktar en vindflöjel på sin älskades tak, och tycker att vinandet från den visslar honom ut ur staden.

I *Gefrorne Tränen* upptäcker vandraren att tårar har fallit på hans kind och frusit till is. Han förundras över att tårarna har blivit till is när de kommit ur en glödande varm källa i hans bröst – så het att den hade kunnat smälta all vinterns is.

I *Erstarrung* letar han efter sin älskades fotspår i snön, fastän han vet att hon inte gått där sedan det var sommar. Hans hjärta har frusit och hennes bild stirrar kallt på honom, men hon kommer att försvinna den dag hans hjärta smälter igen. Plötsligt tänker han tillbaka på minnen från sommaren i *Der Lindenbaum*, linden som bad honom stanna och vila, och nu när det är kallt hör han fortfarande prasslande som säger: Här skulle du ha funnit frid.

I *Wasserflut* faller åter tårarna, som smälter snön och rinner tillbaka till hans älskades hus. Han fortsätter sin vandring och i *Auf dem Flusse* ser han en frusen flod, och tycker att den liknar hans hjärta. Fruset till is, och kallt, men under rinner heta strömmar.

I *Rückblick* bränner hans sulor fastän han går på is och snö. Hans minns då tillbaka på när han först kom till staden och lindarna blommade och fontänerna porlade, och han önskar att han åter kunde få stå utanför sin älskades hus.

Han går sedan vilse i *Irrlicht*, i mörka raviner, men känner ingen oro över hur han ska hitta rätt. Han är van att gå vilse, alla vägar leder ändå till målet, all glädje och all sorg är bara irrbloss. När han för första gången vilar i Rast, märker han hur trött han egentligen är. Vandrigen håller hans humör uppe, men när han nu får vila känner han ångesten i hjärtat, som en stingande orm.

Under vilan drömmer han om våren, *Frühlingstraum*, om färgglada blommor i maj, och gröna ängar och fågelsång, och glädjen att få vara i sin älskades armar. Men han väcks av korparnas kraxande på taket och märker hur kallt och mörkt det är.

I *Einsamkeit* känner sig huvudpersonen som ett sorgset och ensamt moln på en klar och vacker himmel. Medan stormarna fortfarande dånade kände han sig inte så eländig som nu. Plötsligt hör han ljudet från ett posthorn och i *Post* undrar han varför hans hjärta hoppar till av lycka när han innerst inne vet att det inte kommer något brev till honom.

I *Der Greise Kopf* gläder han sig för att frosten har gjort hans hår vitt, och honom till en gammal man. Men frosten smälter snart bort och gör honom åter till en ung, mörkhårig man, och han sörjer att han måste leva så många år till.

I *der Krähe* talar han till kråkan som har följt efter honom sedan han lämnade staden. Han har inte långt kvar att gå, och undrar om kråkan kommer visa honom trohet ända in i döden.

I *Letzte Hoffnung* står han framför ett träd och tittar på ett ensamt löv. Han sätter sitt sista hopp till lövet. Fallor lövet, så faller även han, gråtande vid sitt hoppas grav. Vidare i *Im Dorfe* beskriver han natten i byn. Hundarna skäller och människorna sover och drömmer i sina sängar. Han ber hundarna att skälla ut honom ur byn, han har ju slutat drömma. Vad har han då bland de sovande att göra?

I *Der stürmische Morgen* är det en stormig morgon, flammande röd med sönderslitna moln. Han liknar sitt hjärta med bilden han ser på himmelen. Åter förs han på villovägar av ett ljus i *Täuschung*. Han följer det i hopp om att det leder honom till ett varmt och ljus hem, med en älskad själ därinne. Men han vet att en villfarelse är allt han kan vinna.

I *Der Wegweiser* undrar han varför han måste gå vägar som andra undviker. Det står skyltar som pekar mot staden, men han fortsätter framåt i väntan på sin vägvisare och den väg som ingen har kommit tillbaka från. Han kommer till en kyrkogård som han liknar med ett värdshus, *Das Wirthaus*. Han tycker att begravningskransarna hälsar trötta vandrare välkomna. Han vill stanna här och frågar om alla rum är upptagna. Han blir avvisad av kyrkogården och måste fortsätta sin vandring.

I *Mut* har han slutat klaga, slutat lyssnat på sitt hjärta. Han slår bort snön i ansiktet, och går med gott mod mot väder och vind. Om det inte finns någon gud på jorden, är vi gudar själva.

I *Die Nebensonne* ser han tre solar på himmelen. Men det är inte hans solar. För två av hans solar har redan gått ner, och han väntar på att hans tredje sol också ska gå ner. Han har det bättre i mörkret.

Till sist möter han en vevliraspelare i *Der Leirermann*. Han står utanför byn, barfota på isen och vevar, hans tallrik är tom på pengar, ingen vill höra honom, och hundarna morrar åt honom. Vår huvudperson frågar honom: Underlige gamle man, ska jag följa med dig? Vill du spela mina sånger på din vevlira?

## 2.3 Schubert och könsroller

Schuberts feminina kompositionsstil har diskuterats sedan 1800-talet. Robert Schumann, som beundrade Schuberts musik, noterade det han kallade för "feminin karaktär" (Lundberg, 2000, s.215):

Förvisso har han sina kraftfulla passager, och väldiga mängder kompositioner. Men ändå uppträder han som en hustru snarare än en äkta man, ty han vädjar och övertalar i stället för att befälla.

1882 skrev den engelske musikforskaren George Grove i *Dictionary of Music and Musicians* (Lundberg, 2000, s.216):

Sant är det när Schumann jämför Schubert och Beethoven som en kvinna med en man. För det måste erkännas att ens hållning till honom (Schubert) nästan alltid präglas av välvilja, attraktion och kärlek, sällan av motstånd eller fruktan.

Schubert komponerade i första hand sånger och pianostycken, även om han också skrev större verk såsom symfonier. Kammarmusik som framfördes i

hemmen ansågs tillhöra den kvinnliga sfären (Lundberg, 2000, s218). Det var alltså inte enbart Schuberts kompositionsstil, utan även hans val av kompositioner som gjorde att han inte passade in i den tidens manliga ideal.

När Schubert blev diagnostiserad med syfilis år 1823, gav han uttryck för sin sorg i ett brev till en vän där han citerade första raderna från sången *Gretchen am Spinnrade: Meine Ruh ' ist hin, mein Herz ist Schwer* – "Min ro är borta, mitt hjärta är tungt" (Bostridge, 2015, s.17). Trots den kvinnliga huvudpersonen och de "kvinnliga känslorna" kunde Schubert identifiera sig med Gretchens känslor. Angående citatet från *Gretchen am Spinnrade* skriver Ian Bostridge (Bostridge, 2015, s17):

...his ability to inhabit Gretchen in the song, and then use her words in real life, were a measure of his distance from conventional masculine identity. I like to think it is just as much a measure of Schubert's realisation that "Gretchen" marked a revolution in songwriting which stood right at the beginning of his career.

Indelningen och synen av manligt och kvinnligt har successivt förändrats sedan 1800-talet. Susan McClary, genusforskare inom klassisk musikhistoria, menar att Schubert avviker från normen i och med att han uttrycker andra aspekter av det manliga subjektet (Lundberg, 2000, s218). Angående sonatformens två teman som ofta setts som ett manligt huvudtema och ett kvinnligt sidotema skriver Lundberg (Lundberg, 2000, s. 220):

Det är frestande att betrakta denna kompositoriska dramaturgi som ett spel mellan manligt och kvinnligt. Men snarare ska man nog se sonatformen utspela sig inom ett och samma subjekt, där jaget konfronteras med sina olika sidor.

## 3. Analys

### 3.1 Olika tolkningar av Winterreise

Det är svårt att veta vad som fick Schubert att välja att tonsätta dikterna av Müller, men det märks tydligt av musiken att han hade starka känslor för texterna, vilket han också berättade för sina vänner när han spelade upp verket första gången. Susan Youens skriver i sin bok *Retracting a Winter's Journey* om hur Schubert när han upptäckte dikterna såg likheter mellan vandraren och sig själv (Youens, 1991, s. 72):

Those people, including Schubert's friends, who suggested that Schubert saw in the cycle parallels to his own wintry condition may have spoken fairly, up to a point; the composer who knew that his own hopes of love and life had been blasted by syphilis could perhaps (all in the realm of speculation) have seen some of his own fears in Müller's words, rather as the wanderer sees his wretched state reflected in the hurdy-gurdy player. But unlike the wanderer, the composer could be consoled by music.

Kanske var musiken ett sätt för Schubert att hantera sina egna känslor och rädslor under hans sista år i livet. Även Dietrich-Fischer Dieskau menar i sin bok *Auf den Spuren der Schubertlieder* att Schubert verkar ha sett *der Leiermann* som ett tragiskt-ironiskt självporträtt (Fiescher-Dieskau, 1971, s.292).

Ian Bostridge skriver i sin bok *Schubert's Winter Journey Anatomy of an Obsession* att när Schubert tog bort den bestämda artikeln från Müllers diktverk *Die Winterreise* till sin sångcykel *Winterreise*, gjorde han två saker. För det första gjorde han det till sitt eget. Han kunde skriva sitt verk, utan att behöva vara lojal till originalet. Det han också gjorde var att göra det mer abstrakt och öppet; vem som helst kan äga den här vinterresan (Bostridge 2015).

Müllers diktverk *Die Winterreise*, alltså vinterresan, handlar om den specifika resa som en kringresande valthornist gjorde. Schuberts sångcykel *Winterreise*, alltså vinterresa, öppnar upp för tolkningen att det kan vara vem som helst vinterresa. Det här är för det första ett argument för att verket lika väl kan framföras av manliga som av kvinnliga sångare, men det har även gett mig nya perspektiv på min tolkning. Det kanske inte ens

handlar om en fysisk resa i ett vinterlandskap, utan om en inre resa. En resa utan mål, med en ständig kamp mot ensamheten.

I texterna liknas flera gånger kroppen med landskapet. Hjärtat som är lika kallt och fruset som den frysta floden, eller tårarna som rinner ur en källa, så het att den borde kunna smälta all snö och is. Det ger självklart en väldigt målande bild av ett vinterlandskap, som bidrar till tolkningen av sångerna. Men det ger också en lika målande bild av vad som händer i kroppen, och därmed vad som händer med människan när man upplever total ensamhet. I min tolkning av sångerna kommer jag till stor del att utgå väldigt mycket från den ingången.

Oavsett om resan tolkas som en yttre eller inre resa så saknar handlingen yttre aktörer, förutom i den första och sista sången. Visserligen är huvudpersonen med om möten i några av de andra sångerna, men det handlar snarare om hans egna tolkningar av vad som sker, till exempel fåglarna som han ser som sina vägvisare.

Det som sker under resan är alltså en förändring inifrån.

### **3.2 Sju utvalda sånger**

Nedan följer en analys av de sju sångerna som jag studerat in. Jag har själv översatt texterna som står i kursiv stil under originaltexten.

#### **Gute Nacht**

*Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus. Der Mai war mir gewogen mit manchen Blumenstrauss. Das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Eh'. Nun ish die Welt so trübe, der Weg gehüllt in Schnee.*

*Ich kann zu meiner Reise nicht wählen mit der Zeit. Muss selbst den Weg mir weisen in dieser Dunkelheit. Es zieht ein Mondenschatten als mein Gefährte mit. Und auf den weissen Matten such' ich des Wildes Tritt.*

*Was soll ich länger weilen dass man mich trieb hinaus? Lass irre Hunde heulen vor ihres Herren Haus! Die Liebe liebt das Wandern, Gott hat sie so gemacht. Von einem zu dem andern, fein Liebchen, gute Nacht!*



*Will dich im Traum nicht stören, Wär' schad' um deiner Ruh'. Sollst meiner Tritt nicht hören, sacht, sacht die Türe zu! Schreib im Vorübergehen an's Tor dir gute Nacht, damit du mögest sehen, an dich hab' ich gedacht.*

*Som främling kom jag hit, som främling ger jag mig av. Maj var god mot mig med sina blomsterkransar. Flickan talade om kärlek, modern till och med om giftermål. Nu är världen så dyster, vägen är höljd i snö.*

*Jag kan inte välja tiden för min resa. Måste själv visa mig vägen i det här mörkret. En månskugga följer mig som min följeslagare. Och på de vita ängarna letar jag efter vilda djurs spår.*

*Varför ska jag dröja kvar så länge, så att man slänger ut mig? Låt vilda hundar skälla framför sina herrars hus. Kärleken älskar att vandra, Gud har gjort det så. Från den ena till den andra. Min älskade, god natt!*

*Jag vill inte störa dig i din dröm. Det hade förstört din sömn. Du kommer inte höra mina fotsteg, försiktigt stängs dörren! Jag skriver på porten när jag går förbi "god natt", så att du kan se att jag har tänkt på dig.*

*Gute Nacht*, den första av de 24 sångerna, och början på resan, inleds alltså med ett avsked. Exakt vad som leder till det här avskedet är inte helt klart. Huvudpersonen verkar se det som att det inte finns något annat val än att lämna staden han befunnit sig i, och sin älskade, vilket skulle kunna betyda att hen har fått sitt hjärta krossat av henne. Men det skulle lika gärna kunna vara tvärtom. Det som faktiskt händer i sången, är att hen ger sig av mitt i natten. Att hen bara lämnar en lapp, utan att berätta för henne vart hen ska, gör det här till en tolkning som jag tycker är mer intressant och trolig. Huvudpersonen verkar inte ha någon intention att återvända, och använder i så fall sin älskades sömn som en ursäkt för att slippa en konfrontation. Kanske även lurar sig själv? Oavsett vad, så uttrycker texten att hen gör det för hennes skull, för att inte störa henne. Det skulle också kunna utläsas som en sarkasm, men det verkar inte som att Schubert gjorde det; det finns en innerlighet i musiken, som är svår att tolka som sarkastisk.

Genom första delen av sången uppfattar jag en ton av bitterhet och självömkan, hen måste lämna byn, men vi får aldrig reda på varför. Kanske får vi veta mycket om huvudpersonen redan i den första frasen:

*Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus.* Att komma till en ny plats som en främling är ju ganska självklart, men att fortfarande känna sig som en främling när man går därifrån är mer ovanligt och därför intressant. Jag tolkar det som att huvudpersonen aldrig känt att hen passade in, eller kände sig förstådd.

Det finns heller inget mål med resan som påbörjas i *Gute Nacht*, huvudpersonen ska själv hitta vilken väg hen ska ta, och vi vet inte om resan någonsin kommer ta slut. Pianostämman börjar med ett repetitivt, ständigt gående ackompanjemang, som fortsätter hela sången. Susan Youens menar att varje ackord är ett nytt fotsteg, som sedan kan utökas, transponeras eller ändra form under resans gång.

*Gute Nacht*, precis som resten av *Winterreise* är skriven mestadels i moll. Men i den fjärde versen, vid själva avskedet, byter Schubert till dur.

Ian Bostridge skriver i sin bok *Schubert's Winter Journey* (Bostridge 2015, s 7):

As so often in Schubert, the major seems sadder than the minor. Its sadness here is partly a question of its fragility: the radiant thought of the girl, asleep and dreaming, is itself a dream. Dreams of happiness, cast in the major key, and all the more heartbreaking for it, are a recurrent aspect of this song.

Skiftet mellan dröm och verklighet, och dur och moll, upprepar sig i flera sånger som jag kommer att återkomma till senare. I *Gute Nacht* väljer sedan Schubert att avsluta sången som den inleds, i moll, vilket då skulle kunna ses som ett uppvaknande till verkligheten.

### **Gefrorne Tränen**

*Gefrorne Tropfen fallen von meinen Wangen ab. Ob es mir denn entgangen dass ich geweinet hab'?*

*Ei Tränen, meine Tränen, und seid ihr gar so lau dass ihr erstarrt zu Eise, wie kühler Morgentau*

*Und dringt doch aus dem Quelle der Brust so glühend heiss, als wolltet ihr zerschmelzen des ganzen Winters Eis.*

*Frusna droppar faller ned från mina kinder. Har jag inte märkt att jag har gråtit?*

*Ack, tårar, mina tårar, är ni så ljumma att ni blir till is precis som den kalla morgondaggen?*

*Och ändå strömmar ni så glödande hett ur källan i mitt bröst, som om ni ville smälta all vinterns is.*

Texten i *Gefrorne Tränen* kan lätt ses som väldigt emotionell och nästan hysterisk, men Schubert har valt en helt annan tolkning. Pianostämman börjar med att man hör de iskalla, frusna tårarna falla till marken, som följs av en melankolisk och nästan förundrad betraktelse av vad som sker. Och inte förrän den tredje versen kommer ett känsloutbrott, då huvudpersonen inte kan förstå hur tårarna kan vara så kalla att de fryser till is, när känslorna som leder till tårarna är så starka.

Kontrasten mellan inledningen och det dramatiska slutet gör att jag personligen föredrar att lyssna på en kvinnlig sångare, där den kvinnliga rösten får en mer operaaktig och dramatisk klang när sången övergår till ett högre register mot slutet. Schubert komponerar den första delen av sången i ett lågt läge, i korta fraser, när det handlar om de kalla tårarna som har frusit till is. Men när vi kommer till källan som tårarna kommer från, som är så varm, ändras tonspråket till ett högre läge, med långa legatolinjer, fyllt av passion och känslor.

Det är en väldigt målande bild, att tänka sig att tårarna kommer från så mycket känslor och smärta att de borde varit så varma att allt hade smält; ändå upplever jag någon form av uppgivenhet i den här sången. Framförallt meningen *ob es mir denn entgangen, dass ich geweinet hab'*. Att gråta på grund av sorg eller ilska är väldigt svårt att undgå, men att inte ens märka att man har gråtit tolkar jag som en känsla av djup hopplöshet. Susan Youens skriver i sin bok *Retracting a Winter's Journey* (Youens, 1991, s.55):

The Wanderer discovers that he has wept and does not know why: were his former sweetheart the sole cause of his tears, he would surely recognize more clearly the origins of his grief.

Redan här i den tredje sången kan man alltså anta att anledningen till resan handlar om mer än en förlorad kärlek, och då även känslorna av sorg och förtvivlan.

## **Ertstarrung**

*Ich such' im Schnee vergebens nach ihrer Tritte Spur, wo sie an meinem Arme durchstrich die grüne Flur.*

*Ich will den Boden küssen durchdringen Eis und Schnee mit meinen heissen Tränen bis ich die Erde seh'.*

*Wo find' ich eine Blüte, wo find' ich grünes Gras? Die Blumen sind erstorben, der Rasen sieht so blass.*

*Soll denn kein Angedenken ich nehmen mit von hier? Wenn meine Schmerzen schweigen, wer sagt mir dann von ihr?*

*Mein Herz ist wie erfroren, Kalt starrt ihr Bild darin. Schmlizt je das Herz mir wieder fließt auch ihr Bild dahin.*

*Förgäves letar jag i snön efter spår av hennes fotsteg, där hon gick vid min arm genom de gröna fälten.*

*Jag vill kyssa marken, genomtränga is och snö med mina heta tårar tills jag ser jorden.*

*Var kan jag hitta en blomma? Var kan jag hitta grönt gräs? Blommorna har dött, gräsmattorna ser så bleka ut.*

*Skall jag då inte ta med mig något minne härifrån? När min smärta har tystnat, vem kommer då prata om henne med mig?*

*Mitt hjärta är som fruset, bilden av henne fastfrusen därinne. Om mitt hjärta smälter igen, kommer hennes bild också rinna bort.*

Kontrasten mellan *Gefrorne Tränen* och den följande sången, *Erstarrung*, är så stor, att de nästan kan ses som motsatser. Det depressiva i *Gefrorne Tränen* följs av det maniska i *Erstarrung*. Redan i pianots inledning hörs en stor skillnad mot de två tidigare sångerna, där pianostämman uttryckt en stilla melankoli i *Gefrorne Tränen*, och det repetitiva gåendet, resan som måste fortsätta, i *Gute Nacht*. I *Erstarrung* finns en helt annan stämning. Här uttrycker pianot något oroligt och hysteriskt.

Tårarna återkommer både i *Gefrorne Tränen* och *Erstarrung*. I *Gefrorne Tränen* förundrades huvudpersonen över att de är så ljumna att de fryser till

is, men i *Erstarrung* upplever hen de som så varma att hen tänker använda dem för att smälta bort snön, så att hen åter kan se marken. Detta är naturligtvis inte fysiskt möjligt, utan är ett uttryck för den desperation som upplevs.

Hela sången upplever jag som manisk och desperat, som att smärtan över minnena är så stor att huvudpersonen inte längre är medveten om vad hen gör, ändå gör hen klart redan i första meningen att letandet är förgäves. Sedan kommer insikten att allt är borta. Det finns inga blommor längre, inget grönt gräs, och även hens älskade är borta. Det enda som finns kvar är smärtan.

Och här kommer meningen som jag tycker är mest intressant i hela sången: *Wenn meine Schmerzen schweigen, wer sagt mir dann von ihr?* Även om smärtan gör ont, så är det bättre än alternativet: ingenting. För när smärtan försvinner, så finns inget kvar av henne. Det är som om huvudpersonen klamrar sig fast vid smärtan, och ser det som att hjärtan har frusit, med minnet av henne fastfruset inuti. När hjärtat smälter försvinner det sista minnet. Och kvar finns bara tomheten och ensamheten.

### **Auf dem Flusse**

*Der du so lustig rauschtest, du heller, wilder Fluss. Wie still bist du geworden, gibst keinen Scheidegruss. Mit harter starrer Rinde hast du dich überdeckt. Liegst kalt und unbeweglich im Sande ausgestreckt.*

*In deine Decke grab' ich mit einem spitzen Stein, der Name meiner Liebsten, und Stund' und Tag hinein. Der Tag des ersten Grusses, den Tag an dem ich ging, um Nam' und Zahlen windet sich ein zerbrochener Ring.*

*Mein Herz, in diesem Bache, erkennst du nun dein Bild? Ob's under seiner Rinde wohl auch so reissend schwillt?*

*Du som brusade så glatt, du ljusa, vilda flod. Vad tyst du har blivit, du säger inget farväl. Med ett hårt, stelt skal har du täckt över dig. Du ligger kall och orörlig utsträckt i sanden.*

*På din yta ristar jag, med en vass sten, namnet på min älskade, och tid och dag. Den dagen då vi först träffades, dagen då jag gick, runt namn och tidpunkter bildas en brusten ring.*

*Mitt hjärta, i den här floden, känner du igen din bild? Under skalet, sväller det på samma sätt?*

Precis som i *Erstarrung* återkommer liknelsen mellan isen och det frusna hjärtat även i *Auf dem Flusse*. Det här är den sjunde sången, och det finns alltså två sånger mellan den här och *Erstarrung*. Men jag tycker att de passar bra efter varandra. Det finns ett tema som börjar redan i *Gefrorne Tränen* med de ljumma tårarna, som sedan utvecklas i *Erstarrung*, där de upplevs som ännu varmare, som leder vidare till bilden av det frusna hjärtat som återfinns i *Auf dem Flusse*. Här liknas hjärtat inte bara vid is, utan vid en frusen flod. Ytan är frusen, men under ytan stormar känslorna utan att kunna komma fram förrän isen har smält.

Sången börjar med en stillsam betraktelse, en förundran över hur floden plötsligt har tystnat, en stor kontrast mot känsloutbrottet i *Erstarrung*. Det följs sedan av att huvudpersonen skriver sin älskades namn och datum på isen. Ian Bostdrige beskriver inristningen på isen på följande sätt (Bostridge 2015, s. 182):

To write on ice is an image of ambivalence: like writing on water but not quite letting go, wanting to delay the oblivion of forgetting, the inevitable bereavement, by freezing it.

Det kan alltså ses både som ett sätt att frysa fast minnet, samtidigt som det kommer smälta och försvinna när vintern är över. En liknande bild som används i *Erstarrung*: *Schmilzt je das Herz mir wieder, fließt auch ihr Bild dahin*. Sista versen i *Auf dem Flusse* fortsätter sen med just den bilden, liknelsen mellan hjärtat och den frusna floden.

### **Frühlingstraum**

*Ich träumte von bunten Blumen, so wie sie wohl blühen im Mai. Ich träumte von grünen Wiesen von lustigen Vogelgeschrei.*

*Und als die Hähne krächten, da ward mein Auge wach: da ward es kalt und finster, es schrieten die Raben vom Dach.*

*Doch an den Fensterscheiben wer malte di Blätter da? Ihr lacht wohl über den Trämer, der Blumen im Winter sah?*

*Ich träumte von Lieb' um Liebe von einer schönen Maid, von Herzen und von Küssen, von Wonne und Seligkeit.*

*Und als die Hähne krächten, da ward mein Herze wach, nun sitz ich hier alleine und denke dem Traume nach.*

*Die Augen schliess' ich wieder, noch schlägst das Herz so warm. Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?*

*Jag drömde om färgglada blommor, som när de blommar i maj. Jag drömde om gröna ängar, om glad fågelsång.*

*Och när tupparna gol, då vaknade mina ögon; då var det kallt och mörkt, korparna skriade från taket.*

*Men på fönsterbrädan, vem målade bladen där? Ni skrattar säkert åt drömmaren, som såg blommor i vintern?*

*Jag drömde om besvarad kärlek, om en vacker flicka, om hjärtan och om kyssar, om glädje och lycka.*

*Och när tupparna gol, då vaknade mitt hjärta; nu sitter jag här ensam, och tänker på drömmen.*

*Ögonen sluter jag åter, fortfarande slår hjärtat så varmt. När grönskar ni blad på fönstret? När får jag hålla min älskade i mina armar?*

Schuberts val att skildra drömmar och lyckliga minnen i dur, och verkligheten i moll, är som allra tydligast i *Frühlingstraum*. Sången börjar i dur när huvudpersonen berättar om drömmen, som alltså är ett lyckligt minne från när det fortfarande var vår. Drömmen avbryts plötsligt av fåglarna som kraxar, och skiftar plötsligt till moll när huvudpersonen återvänder till verkligheten i ett argsint utbrott. Här sker en gradvis utveckling, första gången är det ögonen som vaknar, andra gången är det hjärtat, som om huvudpersonen blir medveten om hur hens verklighet ser ut, och om den ständigt närvarande vintern.

Den tredje delen av sången återgår till dur när huvudpersonen undrar vem det är som har målat bladen på fönsterbrädan vita. Hen syftar här på snöflingorna som har fallit på fönsterbrädan, och riktar sig plötsligt till publiken när hen undrar om de skrattar åt drömmaren som ser snön som vitmålade blad.

Även om de flesta andra sångerna i *Winterreise* också handlar om huvudpersonens ensamhet och, som det känns, oändliga resa genom vintern, upplever jag den i *Frühlingstraum* som ännu värre. Kontrasten mellan den ljusa drömmen och den mörka verkligheten gör verkligheten ännu mer skrämmande. Och de två frågorna som avslutar sången "*Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?*" känns retoriska, det känns som att huvudpersonen långsamt håller på att förlora allt hopp.

Minnena av våren, det gröna gräset, blommorna och hans älskade försvinner långsamt från sång till sång. De var fortfarande närvarande när resan började i *Gute Nacht*. I *Erstarrung* letar hen efter spåren av dem, fortfarande med hopp. I *Auf dem Flusse* ristar hen in namn och datum i isen, men de kommer att försvinna när isen smälter. I *Frühlingstraum* har minnena blivit drömmar, motsatsen till verkligheten.

### **Die Nebensonnen**

*Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn Hab' lang und fest sie angesehen;  
und sie auch standen da so stier, als wollten sie nicht weg von mir. Ach,  
meine Sonnen seid ihr nicht! Schaut Andern doch in's Angesicht! Ja, neulich  
hatt' ich auch wohl drei: Nun sind hinab die besten zwei. Ging' nur die dritt'  
erst hinterdrein! Im Dunkeln wird mir wohler sein.*

*Tre solar såg jag stå på himmeln, jag tittade på dem länge och hårt; och  
även de står där orörliga, som om de inte ville lämna mig. Ack, ni är inte  
mina solar! Se in i andras ansikten! Ja, nyligen hade jag också tre: Men nu  
har de bästa två gått ned. Om bara den tredje också ville gå ned! I mörkret  
skulle jag ha det bättre.*

De tre solarna som huvudpersonen ser är troligen vädarsolar, ett optiskt fenomen som uppstår när iskristaller bildas i moln och reflekterar solljus.



Ofta bildas då två reflektioner av solen, en på varje sida. Fenomenet förekommer inte så ofta nuförtiden men var vanligare förr, eftersom molnen måste ner i en temperatur av cirka -40° Celsius. Vädersol sågs förr som ett omen som varslade om onda tider. En annan möjlighet än vädersolarna är att det är tårar som gör att huvudpersonen tycker sig se tre solar. Men det nämns inte i övrigt i texten att han gråter. Jag tänker mig därför att det är vädersolar det rör sig om.

Gerald Moore menar att man ska tolka vädersolarna bildligt och inte bokstavligt. Han skriver i sin bok *The Schubert Songcycles* (Moore, 1975 s. 165):

I believe the phenomenon of three suns can be explained scientifically, but here it would seem to be allegorical. The distinguished musicologist A.H Fox-Strangways suggested that Faith, Hope and Life are represented – a poetic conclusion and in the context of the cycle an acceptable one.

Det finns många tolkningar om vad de tre solarna representerar i *Winterreise*. Vissa menar att de representerar tro, hopp och kärlek eller tro, hopp och liv, medan andra menar att de två andra solarna är hens älskades ögon, på varsin sida om den riktiga solen. Och om hennes ögon inte finns kvar, vill hen att den tredje solen också ska gå ner, då är hen hellre i mörkret.

Oavsett vilken tolkning man väljer, så är det den riktiga solen som ännu inte har gått ned, och den solen representerar livet. Sången uttrycker en dödslängtan, en längtan efter att äntligen få vila. Det finns ingen rädsla för döden, bara en rädsla för att behöva fortsätta vandringen i vintern. Det finns ändå inga tecken på att huvudpersonen har självmordstankar, utan snarare än önskan om att få sluta leva. När den önskan inte går i uppfyllelse måste resan utan mål fortsätta.

I *Die Nebensonne* blir det tydligt att allt hopp har försvunnit. Minnena är nu så avlägsna att huvudpersonen inte ser något skäl till att fortsätta leva.

### **Der Leiermann**

*Drübern hinter'm Dorfe steht ein Leiermann, und mit starren Fingern dreht er was er kann.*

*Barfuss auf dem Eise wankt er hin und her; und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.*

*Keiner mag ihm hören, keiner sieht ihn an; und die Hunde knurren um den alten Mann.*

*Und er lässt es gehen alles, wie es will, dreht, end seiner Leier steht ihm nimmer still.*

*Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehn? Willst zu meiner Liedern deine Leier drehn?*

*Därborta bakom byn, står en vevliraspelare, och med stela fingrar vevar han så gott han kan.*

*Barfota på isen vankar han fram och tillbaka; och hans lilla tallrik förblir ständigt tom.*

*Ingen vill höra honom, ingen tittar på honom; och hundarna morrar runt den gamle mannen.*

*Och han låter det gå, allt, som det vill, vevar, och hans vevlira stannar aldrig till.*

*Underliga gamle man, ska jag följa med dig? Vill du, till mina sånger, spela på din vevlira?*

*Der Leiermann* är den sista sången i *Winterreise*. Det är första gången under hela cykeln som en annan människa är närvarande. Den enkla melodin som vevliraspelaren spelar återfinns i pianostämman. Ett repetitivt upprepande av tre olika melodislingor, som precis som vevliran aldrig stannar till. Även sångstämman repeterar samma enkla melodi genom hela sången.

Dynamikbeteckningen i både sång och piano är *pp*, och ändras aldrig. Detta gör sången väldigt naken och sårbar. Både musikaliskt och textligt skiljer sig *Der Leiermann* från alla de andra sångerna.

Det finns något omvänt i utvecklingen av *Winterreise*. Det börjar med ett avsked och slutar med en fråga. En fråga som aldrig får något svar. Att låta en sångcykel få ett så öppet och oklart slut öppnar upp för en mängd tolkningar.

En tolkning är att vevliraspelaren representerar döden, och huvudpersonen har i slutet av cykeln upprepade gånger uttryckt en dödslängtan. Ändå finns det mycket som talar för att detta inte är fallet. Susan Youens är av en annan åsikt, även det en vanlig tolkning, nämligen att vevliraspelaren är huvudpersonens ”*Doppelgänger*” alltså dubbelgångare, eller snarare hens framtid; och därmed inte verklig människa, utan en inbillning av sig själv utifrån.

Det finns ett otal likheter mellan de två karaktärerna. Vevliraspelaren står inte i byn, utan utanför; precis som huvudpersonen, en främling som inte passar in. Ingen vill veta av honom. Och hundarna som skällde bort huvudpersonen i *Gute Nacht* morrar här åt den gamle mannen.

Ian Bostridge förslår en annan tolkning (Bostridge, 2015, s. 483-484):

Up until now, the audience has experienced the cycle as a monodrama, but now we see the possibility that the hurdy-gurdy player may have been there all along, and have been the very occasion for the wanderer singing his woes. ”Will you play the hurdy-gurdy to my songs”, the wanderer asks. If the answer were to be a sturdy yes, then the crazy but logical procedure would be to go right back to the beginning of the whole cycle and start all over again.

De två senare tolkningarna har en liknande slutsats: resan, ensamheten och vintern kommer att fortsätta. I Youens fall mot det okända, men vi vet hur den kommer sluta. I Bostridges fall en upprepning av samma resa, så länge vevliraspelaren fortsätter spela sångerna.

## 4. Diskussion

Det finns flera anledningar till att jag anser *Winterreise* vara en sångcykel som kan tolkas på olika sätt. För det första ändrade Schubert själv ordningen på sångerna jämfört med Müllers diktverk, eftersom han först tonsatte tolv av dikterna, och visste då inte om att det fanns fler. Han kunde alltså inte haft en färdig tanke om hur alla 24 sånger skulle hänga ihop, och vilken historia de skulle berätta.

Dessutom valde Schubert att inte ta med Müllers undertitel ”*Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*”, vilket man kan tänka sig att han hade gjort om han ville tonsätta specifikt resan som valthornisten gjorde. Att han dessutom valde att ta bort den bestämda artikeln menar jag öppnar upp ännu mer utrymme för andra tolkningar än den traditionella.

Uppdelningen av vad som anses manligt och kvinnligt inom den klassiska musiken har en lång tradition och var kanske som allra viktigast under 1800-talet. Under slutet av 1900-talet och framförallt 2000-talet har den synen börjat ändras. Musiken själv ses inte längre som könskodad i samma utsträckning. Det har även blivit vanligare för sångare att framföra sånger som från början var skrivna för andra könet.

I likhet med vad Camilla Lundberg skriver angående att se sonatformen som olika delar av samma person, och inte en manlig och en kvinnlig sida (se 2.3), menar jag att samma synsätt kan gälla för *Winterreise*. Jag tror inte att olika känslor är kopplade till olika kön, de ryms alla i en människa. Att kunna ge uttryck för känslorna som huvudpersonen förmedlar och musiken som Schubert skrivit för att förstärka dessa ser jag därför inte som ett problem. Däremot måste jag ta ställning till de delar av texterna som handlar om kärleken till flickan.

I de sju sångerna jag har fördjupat mig i nämns den olyckliga kärleken specifikt till en kvinna i tre av sångerna. I den första sången, *Gute Nacht*, när flickan talade om kärlek; i *Ertstarrung* vid fyra tillfällen: hennes fotspår, där hon gick vid min arm, vem kommer att prata om henne, samt bilden av

henne som är fastfrusen; och slutligen i *Frühlingstraum*: jag drömde om en vacker flicka.

Hur ska jag då ta ställning till det? Det finns många olika möjligheter. Om jag bortser från Müllers diktverk och bara ser till texterna, finns det inget som säger att huvudpersonen måste vara en man. Att det handlar om en man förutsätter att det är en heterosexuell kärlekshistoria mellan en man och en kvinna. Men det kan självklart röra sig om en homosexuell eller bisexuell kärleksrelation.

En annan lösning, om jag tänker att det handlar om en kvinnas kärlek till en man, är att byta ut de orden i de tre sångerna som refererar till en kvinna. Till exempel kan man i *Gute Nacht* byta ut *Mädchen* mot *Junge* så att meningen blir ”*Der Junge sprach von Liebe*”. I *Erstarrung* kan meningarna istället bli ”*Nach seiner tritt er Spur, wo er an meinem Armen*”, ”*Wer sagt mir dann von ihm*” och ”*Fliesst auch sein Bild dahin*” och i *Frühlingstraum* ”*von einem schönen Mann*”. Dock känner jag mig tveksam till att byta ut ord som Schubert valt att tonsätta.

Det är också möjligt att göra en helt egen tolkning. Flickan och huvudpersonen skulle kunna vara samma person. Flickan är jag i det förgångna, när det fortfarande var vår, när jag var lycklig. Det skulle då betyda att det var jag som pratade om kärlek i *Gute Nacht*. I *Erstarrung* är det bilden av mig själv som kommer att smälta bort. Och i *Frühlingstraum* drömmer jag om hur det kändes när jag fortfarande var lyckligt kär. Huruvida personen jag varit kär i är en man eller kvinna är då fullständigt irrelevant. Sångerna handlar om min ensamhet och minnena av mig själv från en lycklig tid, som nu håller på att försvinna. Här uppstår dock ett problem. I *Erstarrung* står det att flickan gick vid min arm, vilket tyder på att det är en annan person.

De två första tolkningarna, att se historien som en homosexuell eller bisexuell kärlekshistoria eller att se den som en kärleksrelation mellan en kvinna och en man, skiljer sig inte så mycket enligt mig. Jag skulle framföra dem på samma sätt, och det uppstår heller inga problem med historien som ska förmedlas i sin helhet. Det är i båda fallen en historia om olycklig kärlek och ensamhet. Och eftersom jag menar att de känslorna är allmängiltiga och

inte kopplade till kön så ser jag inga skillnader mellan de tolkningarna och den traditionella tolkningen, alltså en man som är olyckligt kär i en kvinna och upplever ensamhet.

Den tredje tolkningen är mycket friare, och skiljer sig betydligt mer från den traditionella tolkningen. Det är också den tolkning som jag själv känner starkast för. Om jag ser historien som en inre resa, vilket jag diskuterat tidigare i analysen, skulle det betyda att de tre personerna, alltså flickan, huvudpersonen och vevliraspelaren, är en och samma person. Flickan är det förgångna, det som har varit, våren. Vevliraspelaren är framtiden, det som kommer att komma, den eviga vintern. Om jag ser flickan som lyckan och ungdomen som håller på att försvinna, så kan jag även tänka mig att det var den delen av mig som fanns hos mig, och som gick vid min sida i *Erstarrung*. Sökandet efter spåren av henne handlar då inte om faktiska fotspår på marken, utan spår från henne inuti mig, men de finns inte längre kvar, sökandet är förgäves.

Om att referera till flickan kan tolkas som att man refererar inåt till sig själv, menar jag att det skulle göra historien mer melankolisk och inåtvänd. Jag ser det som en inre resa, där minnena från en lyckligare tid, alltså våren, till en början är en stark drivkraft. Men under resans gång bleknar minnena. Redan i *Erstarrung* kommer insikten att minnena kommer att försvinna. I *Frühlingstraum* rör det sig inte längre om minnen utan de har omvandlats till drömmar. I *Nebensonne* försvinner det sista hoppet, och slutligen i *Der Leiermann* finns det förgångna inte kvar. Bilden av flickan och ungdomen byts ut mot den nya bilden av vevliraspelaren och framtiden.

Visserligen innehåller den här tolkningen samma känslor och händelseförlopp som de två andra tolkningarna jag har beskrivit. Men den stora skillnaden är att inte bara tankarna om ensamhet, utan även tankarna om den förlorade kärleken hela tiden utgår från huvudpersonen. Jag sörjer i första hand inte personen som jag älskade, utan delen av mig själv som dog när det tog slut.

## 5. Slutsats

Efter att ha genomfört analysen och diskussionen har jag kommit fram till den tolkning som jag vill göra av de sju sångerna ur *Winterreise*. Jag har fastnat för tolkningen att flickan och huvudpersonen är samma person. Det var ett nytt sätt för mig att se på innebörden av texterna. När jag såg helheten som bildades såg jag en historia som jag ville utveckla för att sedan framföra.

Redan tidigt i processen funderade jag över möjligheten att se resan som en inre resa. Den tolkning jag kom fram till var en fortsättning på det spåret. Jag tilltalades även av Susan Youens, och till viss del Ian Bostdriges, syn på velirespelaren som en inre bild snarare än en verklig människa. När jag sedan började fundera på om flickan kunde vara en del av mig själv och inte en annan person, kändes det naturligt att se på velirespelaren på samma sätt.

Som mezzosopran sjunger jag sångerna i mellansättning. Schubert komponerade sångerna för hög sättning, som sjungs av tenorer och sopraner. Skillnaden i tonarter och röstläge är självklart påfallande. Men Schubert själv ändrade tonart på några av sångerna när han utökade sångcykeln från 12 till 24 sånger. Och redan under Schuberts levnadstid framfördes vissa av hans sånger av Michael Vogel, som var baryton och troligen sjöng sångerna i lägre tonarter. Det har alltså varit praxis sedan tillkomsten av *Winterreise* att framföra lieder i olika tonarter. Jag ser det därför inte som ett problem att som mezzosopran framföra sånger som från början var komponerade för tenor,

Min undersökning har främst fokuserat på texterna i *Winterreise* och inte så mycket på det musikaliska. Det visade sig under arbetets gång att det i första hand var textliga problem som jag var tvungen att ta ställning till, och det är anledningen till att tolkningarna i analys och diskussion är textliga tolkningar.

## 6. Slutord

När jag påbörjade den här uppsatsen var mitt mål att undersöka vilka tolkningsmöjligheter jag kan tänka mig, och vad de innebär när jag framför delar ur *Winterreise*. Jag hade alltså ingen färdig tolkning, utan den tolkning jag kommit fram till att jag vill framföra har växt fram under resans gång.

Att arbeta med ett verk på det här sättet, läsa om andras tankar om verket, och analysera texterna på ett djupare plan, upplever jag har ökat mina möjligheter att hitta nya tillvägagångssätt när jag närmar mig ett nytt verk.

Det finns en mängd andra verk och roller som traditionellt sätt är könsbestämda, som skulle vara intressant att arbeta på ett liknande sätt med. Jag tänker här till exempel på Robert Schumanns sångcykler *Dichterliebe* och *Frauenliebe und Leben*, och Schuberts sångcykel *Die Schöne Müllerin*.



## 7. Referenser

Bostridge, Ian (2015)– *Schubert's Winter Journe, Anatomy of an Obsession*  
Faber & Faber Limited, London

Fischer-Dieskau, Dietrich (1971) – *Auf den Spuren der Schubert-Lieder* F.A  
Brockhaus, Wiesbaden

Kristersson, Sven (2001) – *En vinterresa – arbetet med en  
musikteaterföreställning* Musikhögskolan i Göteborg

Lundberg, Camilla (2000) – *Musikens myter – En klassisk musikhistoria*  
Wahlström & Widstrand, Stockholm

Moore, Gerald (1975) – *Schubert Song Cycles: With Thoughts on  
Performance* Hamish Hamilton Ltd, London

Youens, Susan (1991) - *Retracting a Winter's journey* Cornell University,  
Ithaca, New York

Fassbaender, Brigitte; Reimann, Aribert (2002)- *Schubert Winterreise* EMI

Fischer-Dieskau, Dietrich; Moore, Gerald (2003) – *Winterreise* EMI

