

Bulletin

Nyhetsbrev

Prenumerera på vårt nyhetsbrev för att kunna följa de bästa artiklarna och reportagen.

E-post

Ja tack!



Bulletin

Prenumerera

Gåvoprenumeration

Logga in

Kultur

Anteckningar om Schubert och hans Vinterresa

13 jun 2021 02:31

Uppd.: 13 jun 2021 10:33

Sven Kristersson



Franz Schubert. Foto: Hadi Karimi CC BY-SA 4.0

KRÖNIKA. Vi är nog många som träffat någon som lärt känna en berömdhet, och därför gärna lånar litet ljus från denna person. En av tonsättaren Franz Schuberts (1797-1828) närmaste vänner, Franz von Schober (1796-1882) betonade gärna och ofta, livet igenom, hur mycket han personligen betytt för den wienske tonsättaren. Sedermera litografen, librettisten, artisten m.m. von Schober föddes som det yngsta av fyra barn på Torups gods i Svedala utanför Malmö. Familjen var från Österrike, men fadern hade drivit godset med sådan framgång att han blivit adlad med ett ”von” i Sverige. Franz var bara fyra år gammal när fadern hastigt avled, efterlämnande en stor förmögenhet. Änkan och barnen flyttade då tillbaka till hemlandet, men Franz blev snart skickad till Thüringen, där han uppfostrades på en fin internatskola. I tonåren flyttade han till mamman i Wien, där han levde på hennes pengar och deklamerade dikter i de kretsar där Schubert umgicks. Franz von Schober och Franz Schubert blev så nära vänner att de skämtsamt kallade sig ”Schobert”.

Många i kretsen kring Schubert tyckte visserligen att von Schober både var litet väl självcentrerad och att han alltför ofta drog ut sin vän tonsättaren på dåligheter. Men även om von Schober var en egotrippad vivör kom han troligen ändå att spela en viss roll i musikhistorien. Under långa perioder gav han som väl bemedlad generöst tak över huvudet åt den ibland bostadslöse Schubert, och han skrev också libretti till ett par av Schuberts operor, vilka aldrig riktig slog igenom. Men det som kan ha haft verklig effekt på kamratens rykte var att den något framfusige von Schober vågade bjuda hem den berömde operasångaren Michael Vogl med avsikten att få denne dokumenterat kräsne artist att fatta tycke för, sjunga och sprida Schuberts sånger. Och Vogl kom på besök. Från att först ha varit avmätt och högdraget skeptisk blev den storvuxne Vogl snart helt begeistrad av Schuberts sångkompositioner.

Han blev framgent en av Schuberts viktigaste ambassadörer. Det gällde inte minst den sedermera berömda sångcykeln *Winterreise*, Vinterresa, med sin olycklige vandrare som lämnar sin älskade för att vandra mot okända mål genom ett isigt landskap. Verket skulle bli det sista Vogl sjöng i livet, bara fyra dagar före sin död 1840. Enligt ett vittnesmål, nedtecknat på 1850-talet, ”var alla i sällskapet djupt gripna. Ännu lever blott ett fåtal som hörde Vogl sjunga, men detta fåtal kommer aldrig att glömma detta intryck – de har sedan dess aldrig hört något liknande”.

Den förste att sjunga hela cykeln hade dock varit dock Schubert själv, som med ljus tenor framförde den till eget ackompanjemang inför ett litet sällskap trogna vänner. Då hade denna lilla publik reagerat, inte med gripenhet, utan med förstämning. Vad var nu detta för dystra kompositioner? Men Schubert var märkligt obekymrad om deras reaktioner, och var helt säker på att han skapat ett mästerverk. Detta har kommit att bekräftas: den märkliga och expressiva cykeln har under snart två århundraden fångat sångare, pianister och konsertpublik. En tolkning som med rätta omtalats för sin uttryckskraft gjordes häromåret

Konsertpublik. En tolkning som med takt och mått för sin uttrycksrikhet gjordes närmast av sångaren Peter Mattei och pianisten Lars David Nilsson, och bland otaliga tidigare inspelningar märks den tyske barytonen Dietrich Fischer-Dieskaus tio versioner av verket, varav två med pianisten Gerald Moore. Men man kan också nämna sångerskan Brigitte Fassbaenders version, skapad tillsammans med pianisten Aribert Reimann.

Vad är det då som gör att generation efter generation dras till detta verk? Orsakerna är många och sammansatta. En är att Schuberts för sin tid nydanande tonsättningar lyfter fram det som är originellt och motsägelsefullt i Müllers texter och skapar en fängslande och oförutsägbart enhet av ord och ton, som är långt mer än bara text plus musik. Schuberts tonsättningar lyfter fram oväntade dimensioner i dikterna som förtydligar och fördjupar innehållet på ett ibland totalt överraskande sätt. Denna nya musikpoetiska helhet tvingar oupphörligen sångare och pianist till avgörande tolkningsmässiga ställningstaganden, som när de omsätts i levande musicerande drabbar den öppet sinnade lyssnaren på djupet. Den som sätter sig in i sångcykeln märker också snart att texten, skriven i jagform, bär på flera betydelsemässiga luckor som lyssnaren kan fylla i med sin medskapande fantasi.

Om man vill förstå *Winterreises* genomslagskraft behöver man kanske bekanta sig något med poetens och tonsättarens bakgrunder. Poeten och språkmannen Wilhelm Müller föds 1794 i Dessau, söder om Berlin, och växer upp under ett historiskt skede där nationalistiska och efterrevolutionära strömningar möts av hårt konservativt motstånd. Han deltar redan i ungdomen på slagfältet i kampen mot Napoleon, och gör sedan en humanistisk kometkarriär och blir i tjugofemårsåldern föreståndare för hovbiblioteket i furstendömet Anhalt-Dessau, söder om Berlin. Han kommer att kallas för "Grek Müller" eftersom han i likhet med lord Byron engagerar sig i grekernas frihetskamp mot turkarna. I ljuset av denna vill han även se sitt eget lilla furstendöme Dessau-Anhalt frigöra sig från det starka preussiska inflytandet. Hans vurm för Grekland – och Italien! – kännetecknas snarare av ett intresse för ländernas folkdiktning än för mytologin, tempelruinerna och statyerna. Även tyskspråkig diktning av detta slag ligger hans hjärta nära, och han skriver gärna pastischer på de folkvisor som samlats i den bekanta samlingen *Des Knaben Wunderhorn*.

Franz Schubert, som föds ett par år senare än Müller, växer däremot upp i och kring Wien, och hans far ser till att den unge Franz övar så flitigt att han blir antagen till den kejsarliga gosskolan, där han får både uppehälle och rejäl musikalisk utbildning. Under lärotiden visar det sig att han är musikaliskt extrembegåvad, och snart flyter det kompositioner ur hans penna – i skaparakten hör han musiken inne i huvudet och kan notera den direkt på notpapper utan att behöva gå omvägen via klaveret. Redan i övre tonåren har han en liten fanclub, som består av en rätt heterogen skara konstnärer, författare och ämbetsmän. Sällskapslivet i denna borgerliga klass med konstnärliga intressen bedrivs ofta hemma hos personer med rymliga våningar, lämpliga för konsertverksamhet och dans. Vid dessa tillställningar följs kammarmusicerande och förtäring ofta av dans, som Franz Schubert

spelar till. Det kan vara värt att påminna om att Schuberts enorma produktion till ungefär fyrtio procent består av dansmusik.

I efterdyningarna av Napoleonkrigen lever Schubert och hans kulturella bekanta i ett Österrike där censuren och hemliga polisen håller vakande ögon på publikationer och konstnärliga grupperingar som kan misstänkas ha revolutionära sympatier. En av Schuberts vänner, Johann Mayrhofer, är anställd inom censuren, och känd för att vara ovanligt nitisk i sitt ämbete. Denna stenhårda mask döljer i själva verket att han själv skriver frihetliga texter – näst efter Goethe är han dessutom den textförfattare som är flitigast representerad i Schuberts sångskatt. Kanske är det den inre kluvenheten mellan den kejsrerlige ämbetsmannen och den frihetlige författaren som slutligen driver den depressive Mayrhofer till att ta livet av sig genom att kasta sig ut från fönstret till sitt ämbetsrum.

Censuren kringgås ibland genom ett poetiserat kodspråk. Ett exempel på en sångtext som är dolt politisk är texten till Schuberts välbekanta *Die Forelle*, som skenbart handlar om ett fiskafänge, men där fiskaren – för den som kan koden – representerar hemliga polisen. Texten till denna sång hade skrivits av en viss Schubart, som satt tio år på fästning för sin frispråkighet. Att Schubert komponerar hela fem versioner av sången under lika många år visar att han nog tar innehållet på allvar. Att han sedan väljer denna sångmelodi som tema i en stråkkvintett gör att de sprittande älskvärda tonerna elegant både döljer och förmedlar ett omstörtande politiskt budskap.

Även i Berlin kämpar Müller och hans förläggare med censuren, i deras fall den preussiska. Müller har visserligen en hög ställning vid furstehovet, men med sin frihetsförkunnelse är han lika kluven som många i den österrikiska administrationen. Müller skriver därför ibland dikter i publikationer som distribueras illegalt. En av dessa är tidskriften *Urania* som läses även i Wien, och det är i denna som Schubert träffar på Wilhelm Müllers dikter. På ytan verkar de flesta inte det minsta samhällsomstörtande, men för den som kan läsa mellan raderna finns det dolda anspelningar litet varstans. Tonsättaren fastnar först för den lite sirligt skämtsamma diktsviten *Die Schöne Müllerin*, den vackra mjölnerskan, avsedd att läsas högt som sällskapsnöje.

Dock redigerar Schubert bort alla anvisningar och dikter som är ironiska och distanserade, och förvandlar därmed diktsviten till en lyrisk och sorglig musikalisk berättelse som nu på riktigt handlar om en ung mjölnare som går i döden av olycklig kärlek. Både sång- och pianostämmorna är i sin omväxling och formriktighet nydanande, och exemplet *Die Schöne Müllerin* visar hur en skicklig kompositör genom redigering och tonsättning av en text kan vända den ut och in, förvandlande skämt till allvar. Det är i dessa skenbart enkla och känslomättade tonsättningar som även dagens liedfantaster njuter av Müllers texter, oftast

omedvetna om att textförlagan utgör en hejdlös om än godmodig drift med sentimental folklig diktning, avsedd som poetiskt tidsfördriv.

Müller hade troligen blivit nöjd med Schuberts tonsättningar, eftersom han i hög grad betraktade sina dikter som sångunderlag, och ofta helt enkelt kallade dem "lieder", sånger. Hans texter hade redan tonsatts av andra kompositörer, och fungerade då exempelvis som *Tafellieder für Liedertafeln*, körvisor för festande sångsällskap. Poeten talade om sig själv som en "kompositör i ord": "Jag kan varken sjunga eller spela, men då jag skriver dikter sjunger jag och spelar ändå. Om jag hade kunnat skriva melodier skulle mina sånger nog bli mer tillfredsställande än nu. Men – mod! Någonstans kanske det finns en samstämd själ [gleichgestimmte Seele] som kan höra melodierna bakom orden och ge dem tillbaka till mig."

Läs även: [Ola Hansson, den skånske författaren som introducerade Nietzsche – i Tyskland!](#)

Müller får dock aldrig veta att hans förhoppningar besannas. Han och Schubert har aldrig någon kontakt, och Müller får före sin tidiga död aldrig kännedom om att Schubert inte bara hittar och tonsätter hans dikter, utan att tonsättaren dessutom tillför musikaliska och existentiella dimensioner till texterna som Müller knappast kan ha föreställt sig.

Det är nämligen inte bara *Die Schöne Müllerin* som Schubert hittar i Urania.

Han finner där även de första tolv dikterna i sviten *Wanderlieder von Wilhelm Müller*. *Die Winterreise* (Vandringssånger av Wilhelm Müller. Vinterresan). I sin helhet trycks *Die Winterreise* dock först i band II av verket med den märkliga titeln *Dikter ur en resande valthornists efterlämnade papper*. Där finns ytterligare 12 dikter, och nu sätter Schubert musik även till dessa, vilket resulterar i en cykel med ialles 24 sånger. Schubert tar nu också bort den bestämda artikeln "die" före *Winterreise*, kanske i avsikt att göra titeln mera naken och anslående.

I *Winterreise* arbetar Schubert annorlunda än i *Die Schöne Müllerin*. I denna cykel bejaktar han Müllers ironier istället för att stryka dem, och när man idag tar del av Müllers och Schuberts originella verk tycks det i sin skärande komplexitet och djuplodande sorgsenhet unikt. Men vandringstemat var mycket vanligt i tiden, och vilsna vintervandrare hade tidigare förekommit i den musikpoetiska produktionen. 1818 hade exempelvis kompositören Konradin Kreutzer tonsatt poeten Ludwig Uhlands *Neun Wander-Lieder*. Även Uhlands dikter är "sånger" och handlar om en vandrare i ett isigt landskap som är ett uttryck för hans inre frusenhet. En av dikterna heter t.o.m. *Winterreise*. Man vet att Schubert kände till sångerna

och uppskattade dem mycket, men att Schuberts och Müllers *Winterreise* inte bara är ett större utan också långt mer originellt och djuplodande verk är nog oomtvistligt.

Eftersom jag själv som sångare och översättare sysslat med *Winterreise* kan jag inte låta bli att dela med mig av ett par iakttagelser jag inte sett tillfredställande belysta i litteraturen, men som jag blivit varse genom praktiskt konstnärligt arbete med cykeln. I början av 2000-talet gjorde jag tillsammans med regissören Jesper Hall och pianisten Olof Höjer en ”ståupptragedi” av *Winterreise*, där jag istället för rollen som resande valthornist antog skepnaden av en luggsliten teaterpianist från vår egen tid som fick berätta om sin besatthet av cykeln och sjunga sånger ur den.

Den första faktor jag kortfattat vill lyfta fram rör diktcykelns dramaturgi. Under det förberedelsearbete som krävdes för uppsättningen kunde vi i facklitteraturen läsa att vandrarens irrande är planlöst och att cykeln saknar egentlig utveckling. Vi kom fram till att detta inte stämmer. Det finns nämligen, under den ibland stillastående ytan, en klar utveckling i diktcykeln, vilket blir tydligt när man närmar sig verket inte bara genom lyssning till inspelningar och via partiturläsning, utan genom den konstnärliga praktiken. Om man uppmärksamtlar läser dikterna högt och sjunger sångerna många gånger märker man efterhand att det händer en hel del under vinterresans gång. Kanske var det för att vi inför ståupptragedin skulle skapa en berättelse av detta dolda skeende, som vi blev medvetna om sådana detaljer, som annars är lätta att förbise.

I cykelns underliggande dramaturgi drivs vandraren mellan olika fysiska belägenheter, där staden eller byn spelar en avgörande roll, och det är också stadens eller byns funktion i cykeln som jag här särskilt vill belysa. Staden betyder för vandraren i *Vinterresan* den flicka han av okända skäl lämnat, trots att han tycks ha älskat henne djupt. Staden står också för social gemenskap, välstånd och ett ordnat liv. Under sina irrfärder längs vägarna dras vandraren i drömmen och minnet obevekligen tillbaka dit, till den älskades hus och till det ”vanliga” livet. Men i vandrarens vittnesmål om sin fysiska belägenhet är han nästan alltid på väg *därifrån*, aldrig på väg dit. Men också de ställen där han i stillhet finner sitt nattlogi eller tillfälligt vistas är en del av den dramaturgiska strukturen, eftersom dessa utgör lyriska vilopunkter som kontrast till det ständiga vandrandet.

Den unga mansfigur – rimligen i de sena tonåren eller något äldre – som för ordet genom cykelns 24 dikter är identitetsmässigt svårfångad. Redan i den första dikten säger han adjö till sin älskade, men vi får inte veta varför. Det antyds att han och den flicka han lämnar varit på väg att stadga sig: ”Fickan talade om kärlek, modern om äktenskap...”, men att denna process av dunkla skäl kommit av sig, kanske på grund av att flickans anhöriga inte tycker att vandraren är god nog åt henne. I den andra sången, *Die Wetterfahne*, gestaltas hjärtats

svackfullhet i bilden av hur vinden leker med en raslande vindfläkt på den älskades hus

nycklulnet i bilden av hur vinden leker med en rasstånande vindmølet på den ålskades nus. Vinden som ett uttryck för emotionell ovisshet finns inte bara i den tillbeddas hjärta; den blåser i det inre hos alla människor som befinner sig inne i huset. Kanske är det inte bara det inbillade eller verkliga faktum att ha förskjutits av flickans anförvanter som gör att vandraren ger sig av. Möjligen är han också orolig för att fastna i dævet vardagsliv. Under alla förhållanden är vandraren kluven mellan att å ena sidan sitta fast i stadens och familjens gemenskap eller att å den andra vandra fri, ensam och förtvivlad längs vägarna. Vilken väg han än väljer väcker den ångest och olust.

I den tredje sången, *Gefror'ne Trænen* stannar handlingen upp i en betraktelse över ett tema som skall återkomma i cykeln, nämligen hur hans tårar är så heta att de kan smälta vinterns is. Vandraren är dock ute på vägarna igen i den fjärde sången, *Erstarrung*, Förstelning, där han söker efter den ålskades spår i snön, samtidigt som han hoppas bli fri från sin hopplösa kärlek: om hans iskalla hjärta kunde smälta, skulle också bilden av den ålskade slutligen rinna bort.

Som vi skall se kommer stadsporten och stadsgränsen genom hela cykeln att få en särskild betydelse. Där växer *Der Lindenbaum*, som det berättas om i den femte sången. Den mytiskt laddade gröna linden står både för vandrarens förflutna och framtiden: det var där han ristade in namnet på den ålskade, men det var också där han om natten, senare vandrade förbi där i stormen, lyssnande till det avlovade trädets sorgliga brusande. Nu hoppas han, med en uttrycksfull konjunktiv: "Du fändest ruhe dort" – "Där hade du kunnat få frid" – att en gång få vila ut i dess skugga. Litet senare möter vi i *Återblick* vandraren när han andfådd berättar om hur han jagats ut ur staden av kraxande kråkor. Varför han varit tvungen att ge sig av hals över huvud, så att han upplever att det brinner under hans fötter, framgår inte – här finns återigen en märklig lucka i berättandet. I denna vintersång är den ogästvänliga och isiga staden ångestframkallande, och vandraren drömmer om att ännu en vår, när lindarna blommar, få stå utanför den ålskades hus.

Därefter kommer, som kontrast till irrandet på vägarna, tre sånger som placerar vandraren i tre olika rumsliga sammanhang där han är omsluten av mörker eller ska sova. I den expressiva *Irrlicht*, lockas vandraren av naturfenomenet irrbloss så långt bort som det är möjligt från civilisationen, djupt ner bland klippor, till ett slags dödsrike. Även i nästa sång, *Rast*, befinner sig vandraren innesluten, nämligen i en övergiven kolarkoja, där han funnit nattlogi. Att poeten placerar honom i en sådan är möjligen avsett att accentuera hans marginalisering, eftersom kolaryrket på Müllers tid var på väg bort ur skogsbruket. Vandraren hör i så fall inte ens hemma i sin egen tid, utan är också tidsmässigt förskjuten till ett improduktivt förgånget. I kolarkojans stillhet förvånas han över hur "hjärtats orm" plötsligt hugger honom inifrån, han som genomgått yttre strapatser som storm och regn utan bekymmer. Den tredje sången som gestaltar vandraren omgiven av mörker är en av cykelns mest berömda: *Frühlinstraum*. Vårdröm. där vårliga drömmar om blommor och

Bygemest och smärta, förtvivlan, där vanliga drömmar om stämning och glada fågelrop bryts av en skriande tupp och kraxande korpar.

Den första halvan av sångcykeln avslutas ute på vägarna, i *Einsamkeit*, Ensamhet, men tankeinnehållet är likt sången i kolarkojan: trots att luften är klar och vinden smeker tallens krona är han olycklig – när stormen dånade, då kände han sig i alla fall inte så eländig som nu.

Men gränsen och spänningen mellan stad och land fortsätter att spela en påfallande roll också under cykelns andra halva. I *Die Post* befinner sig vandraren utanför staden när han hör postryttaren tutande rida ut därifrån. Han inser då att han inte heller under den innevarande dagen kommer att få något brev från den älskade som bor inne i staden. Han frågar sig tvekande om han ändå inte skulle ta sig dit och titta in hos flickan som en gång var hans.

Läs även: [Bullshit i dikt – skitsnacket triumferar](#)

Återigen påträffar vi dock vandraren på väg ut från staden när han i följande sång förföljs av kråkan, *Die Krähe*. Beträffande denna sång vill jag parentetiskt lyfta fram en detalj som jag heller aldrig sett någon artikulera sig kring. Kråkan är uppenbarligen en asätare som kan förknippas med döden, vilket många uttolkare naturligtvis påpekar. Men de glömmer att den också är en urgammal symbol för ensamhet, något som den mytkunnige Müller nog var medveten om. När vandraren slutligen ber kråkan att vara honom trogen intill döden, blir det därför som om han ironiskt friar till sin trognaste följeslagare, ensamheten.

Efter *Letzte Hoffnung*, en kort betraktelse över hur livet är som ett höstlov som när som helst kan falla till marken, kommer en ironisk betraktelse av bygemenskapen i *Im Dorfe*, en närmast kabaréartad sång som distanserat gisslar de sovande, självgoda människorna. Hånfullt uppmanar vandraren de morrande hundarna att skälla på honom för att han ska ge sig av. Återigen är vandraren alltså på väg ut ur gemenskapen, bort från det vanliga livet, och det är som om han kommer direkt ur denna nattstämning till *Der Stürmische Morgen*, Den stormiga vintermorgonen, som med sin flammande himmel och upproriska stämning möjligen kan tolkas som en revolutionär anmaning. Men återigen blir det kväll, och vandraren lockas i den följande sången återigen av ett irrbloss, inte ner bland klippor, utan till ett upplyst hem med en liten kär vän. Men detta är bara en tanke, som slutar i besvikelse, *Täuschung*, som är sångens titel.

En nyckel till förståelse och tolkning av hela cykeln, nära nog en peripeti, kommer i *Der Wegweiser*, Vägvisaren, där vandraren undrar varför han hela tiden tar gömda och

svårforcerade vägar som alla andra undviker. Han kan inte förstå den längtan som driver

honom ut i vildmarken. Blott en sak vet han: att han måste gå den väg ”från vilken ingen kommer tillbaka”. Om detta är vägen in i döden – vilket vissa uttolkare anser – eller in i konstnärskapet – som också är en möjlig tolkning – är ovisst. På denna väg passerar han sedan värdshuset, *Das Wirtshaus*, som är en kyrkogård. Tyvärr är det fullbelagt, inser vandraren galghumoristiskt, så han får inte husrum där, utan måste fortsätta. Det är alltså inte dags att dö än!

Efter det utbrottet i den hädiska *Mut* – förstärkt av Schuberts maxade marschtonsättning – och den statiska *Die Nebensonnen* – titeln syftar på naturfenomenet vädarsolar – avslutas cykeln bakom byn, ”hinterm Dorfe”. Där står *Der Leiermann*, Vevlirespelaren. Stadsgränsen är alltså återigen en avgörande markör. För oss kan vevlirespelaren framstå som exotisk och djupt symbolladdad, nästan som en dödens representant, men så såg nog varken Müller eller Schubert honom. På deras tid var tiggande musiker utanför stadsgränsen i själva verket mycket vanliga, eftersom de ofta var förbjudna att bedriva sin verksamhet inne i staden. Vår tid har dessutom sina analogier med de preussiska och österrikiska väldena – den romske dragspelaren får inte komma in i köpcentret utan får sitta någon annanstans med sin pappmugg. Hans historiske kollega vevlirespelaren har dock istället en tallrik, och den förblir tom.

Men vad är det för en melodi vevlirespelaren framför? Den liknar ju en svensk dans, en polska? Och har vi inte hört den rytmen förut i cykeln? Jovisst. Och detta är den andra iakttagelse som jag vill lyfta fram, nämligen hur en märklig, polskeliknande tretaktsrytm, som – i kontrast till den lika närvarande vankande marschrytmen – genomsyrar hela *Winterreise*. Denna rytmiska karaktär och tematik har jag inte heller sett tillfredsställande utredd. Liksom marscherna gestaltas polskerytmen också med stor variation, trots att det rytmiska och metriska tretaktsmönstret genomgående är detsamma. Det gäller både den rasslande vindflöjeln i *Die Wetterfahne*, liksom de fladdrande löven i *Der Lindenbaum* och de fallande tårarna i *Wasserflut*. Men allra tydligast blir polskemelodin i *Rückblick*, där sångstämman skulle kunna spelas rakt av som en svensk polska.

Även pianoackompanjemanget i denna sång är ovanligt genom att det tycks inspirerat av cimbalom eller hackbräde. Också i *Irrlicht* använder sig Schubert av polskerytmen, men här med stötigt allvar. En helt annan och långsam variant av polskan kommer i *Der greise kopf* – gråhuvudet, där vandraren önskar att han vore gammal och gråhårig men upptäcker att det bara är is som tillfälligt lagt sig över hans ännu svarta hår. I sången om det löst sittande lilla lövet som är en symbol för vandrarens sista hopp, *Letzte Hoffnung*, har sångstämman också en tydlig polskerytm, och den förhåller sig kontrapunktiskt i legato till pianostämmans originella staccaton. I cykelns näst sista sång, *Die Nebensonnen* med sina statiska vädarsolar är polskerytmen nästan stillastående, och *Winterreise* avslutas alltså med att vevlirespelaren, *Der Leiermann*, vevar fram en polska där lirans hjul snurrar fram en entonig

bordun till sin egen och sångarens kontrasterande melodier.

När jag någonstans läste att denna tretaktsrytm skulle ha med dansen *ländler* att göra, gick jag för säkerhets skull igenom banden med alla Schuberts danser av detta slag. Inte en enda av dessa hade ens den avlägsnaste likhet med polskerytmerna i *Winterreise*. Så var kommer de ifrån? Jag har försökt undersöka saken genom att fråga både österrikiska och svenska musikvetare, men ingen tycks veta säkert. Det trovärdigaste gissningen jag hörde gick ut på att Schubert kanske hört polskerytmen på något värdshus av kringvandrande polska musikanter, och att han sedan raffinerat gjort egna tolkningar av dem.

Schubert kunde antagligen i hög grad identifiera sig med slutets enslige vevlirespelare. Som en i den första generationen frilanstonsättare hade han hade konstant ekonomiska problem, men *Winterreise* fick han hyggligt betalt för. Det sista Schubert gjorde i livet var att läsa notkorrektur på cykeln, som han utformat med ovanligt stor noggrannhet. Då var han allvarligt sjuk i den tyfoidfeber som – möjligen tillsammans med syfilis – tog livet av honom.

En av dem som bar kistan vid Schuberts begravning var Franz von Schober, född i Svedala. Han bodde då sedan några år åter i Wien, efter en misslyckad karriär som skådespelare i Breslau under det för publiken exotiska artistnamnet Torupson. Återstoden av hans liv fick en viss likhet med vandrarens i *Winterreise*: efter att ha följt Franz Liszt som beundrare flackade han runt i Centraleuropa och ägnade sig i huvudsak åt att deklamera dikter och att förlösa sitt modersarv på dåliga affärer. Han skulle överleva sin vän Franz Schubert med över femtio år. När von Schober dog utfattig i München så sent som 1882, var han egentligen känd för en enda sak: att inte ha skrivit en enda rad till minne av Schubert, trots att han inför sin omgivning ständigt skrutit över att ha varit hans vän.

Sven Kristersson är sångare, kompositör och forskare och arbetar som professor i sång vid Musikhögskolan i Malmö. Han har tillsammans med pianisten Risto Kyrö spelat in CD:n ”43 Mélodies” med sånger av Francis Poulenc och gjort föreställningen ”Guillaume Apollinaires fantastiska liv” med sånger av Poulenc till texter av Apollinaire, sammanhållna av Gunnar Hardings fantasibiografi över poeten. Kristersson är kanske mest bekant för sina scenmusikaliska gestaltningar av historiska verk som *Gilgamesheposet* och Schuberts *Winterreise*, liksom *Galendansaren*, en föreställning och sångcykel utifrån Birger Sjöbergs postuma texter. Sångcykeln med en essä kring skapandeprocessen blir årsbok för Birger Sjöberg-sällskapet 2021. Sven Kristerssons senaste större projekt är familjemusikalen *Kejsarens nya kläder* baserad på H.C. Andersens berättelse, skapad för en musikhögskola i Rio de Janeiro.

Stöd oberoende journalistik och prenumerera på Bulletin.

Sverige förtjänar det bästa!

PRENUMERERA

Mest lästa



Deltog i etnonationalism – SD-tjänstemannen tidigare högt uppsatt inom Miljöpartiet



 **Gudmundson: En gåva från oss alla till Abdullah II**



 **Skogkär: Antisemitismen inom S är långt mer än ett skånskt problem**



 **Flera EU-länder vill "grönstämpla" kärnkraften**



 **Makram: Underkastelse inför muslimsk konservatism är fel väg**

Bulletin

Ansvarig utgivare: Per Gudmundson

<https://bulletin.nu/anteckningar-om-schubert-och-hans-vinterresa>

Adress: Bulletin AB, Box 410, 111 73 Stockholm
Organisationsnummer: 559268-5662

[Om Bulletin](#)

[Bulletin-teamet](#)

[Integritetspolicy](#)

[Twitter](#)

[Facebook](#)

[Instagram](#)

[Kontakta oss](#)

Lediga jobb

Journalism Internshi...