

Moment musical. Att tolka och interpretera musikaliskt innehåll

Bengt Edlund

i samarbete med Hans Pålsson

Att diskutera musikens form och innehåll är inget ovanligt inom musikestetiken, vilket delvis kan förklaras av att vissa hävdar att det i brist på innehåll egentligen inte finns någon relation mellan form och innehåll att diskutera. Men också bland dem som anser att det är meningsfullt att tala om musikaliskt innehåll råder oenighet om vad slags innehåll musik kan ha och om hur man kommer åt det — för en sak står klar, och det är att ett och samma musikstycke kan tilldelas ganska olika innehåll av olika bedömare. Det första syftet med denna text är att utifrån ett visst musikstycke studera de analytiska mekanismerna bakom denna mångtydighet.

Oavsett vad man tycker om musikalisk hermeneutik, brukar man dock glömma bort eller grovt underskatta den betydelse som framförandet har för musikens innehåll — liksom även för dess form och struktur. Musiken ses alltför ofta av både musikanalytiker och musikestetiker som en affär mellan tonsättarens noter och lyssnarens upplevelse, och någon komplicerande tredje part som förmedlar budskapet vill man ofta inte veta av. Att studera hur denna felande länk i kommunikationskedjan bidrar till att bestämma musikens innehåll utgör textens andra syfte. Också här eftersträvas konkretion: i centrum står ett nog så handgripligt experimenterande med ett bestämt musikstycke.

Problemen skall alltså inte lösas, men väl illustreras. Manegen måste emellertid krattas innan meningsakrobaterna gör entré.¹

*

Såväl “tolkning” som “interpretation” är mångtydiga termer i musiksammanhang, och därför är det bäst att redan från början stipulera ordning och reda. Det musiker kommer fram till genom att med förstånd och känsla studera noterna, och som sedan förmedlas i klingande form, skall kallas “interpretation”. Vad lyssnare (inkl. musikläsare och musiker) funderar ut om musikens innehåll — och för den delen också om dess struktur — och sedan (eventuellt) uttrycker i ord, kommer att benämnas “tolkning”. Orden “uttolkning” resp “intolkning” bör undvikas, eftersom de inbegriper en hypotes om, och ofta nog en värdering av, hur tolkningen gått till.

¹ I de avsnitt som handlar om den pianistiska interpretationen har jag haft förmånen att samarbeta med professor Hans Pålsson, och vid några tillfällen har vi i dialogform inför olika auditorier diskuterat och demonstrerat hur innehållstolkning och interpretation hänger samman.

När man talar om "musikaliskt innehåll" menar man att musiken på något sätt associerar till eller står för (syftar på) företeelser och händelser som ligger utanför musiken — det senare är filosofiskt sett mera anspråksfullt och problematiskt. Musiken skulle alltså ha en "mening" utöver det fakum att den framstår som meningsfull därför att dess olika delar upplevs bilda intressanta relationer med varandra. Men var går då gränsen mellan vad som är inommusikaliskt och vad som anses ligga utanför?

Man måste naturligtvis erkänna att sådant som mänskliga känslor, reaktioner och rörelsemönster egentligen ligger utanför musiken, men dessa företeelser har å andra sidan ständigt förbundits med musik så att vi i praktiken hanterar dem som vore de inommusikaliska — de skulle alltså utgöra exempel på en sorts inommusikaliskt innehåll. När vi beskriver ett musikaliskt förlopp i innehållsliga termer av detta slag, är vi ofta inte medvetna om att vi använder orden metaforiskt, och endast de mest inbitna formalisterna torde protestera och låtsas att de inte förstår vad som menas när man säger att en melodi är sorgsen.

Därför skall med "innehåll" i fortsättningen avses associationer som är uppenbart utommusikaliska och således mera kontroversiella. Några av oss är nämligen benägna att koppla samman musik med ganska specificerade utommusikaliska företeelser, och tycker sig i musikstycken höra ett slags mer eller mindre realistiska "berättelser". Den givna invändningen är att realistiska och detaljerade innehållstolkningar inte följer av musiken själv, eftersom den saknar möjligheter till sådan preciserad referens. Och det visar sig också att detta slags musikhermeneutik vanligen går långt utöver de tolkningskonventioner som vår gemensamma musikkultur tillhandahåller; för att komma fram till en tydning av musiken, måste tolkaren tillföra antingen kunskap som ligger utanför musikstycket ifråga, eller ett stort mått av personlig sensibilitet (identifikation).

Utommusikalisk musikförståelse kan ta sig många former utöver berättelsens. Man kan t. ex. mena att musiken rymmer moment av samhällskommentar eller självbekännelse, eller att varje verk av en tonsättare bär hans psykologiska signum.² En mera inommusikalisk typ av berättande består i att lyssnaren personifierar musikstrukturen (eller delar av den) — detta är ofta inte särskilt kontroversiellt, och man ser inte sällan spår av personifiering även i eljest rent analytiska musikbeskrivningar. En speciell form av personifiering innebär att man tycker sig höra en slags *persona* i det musikaliska förloppet.

Det kan vara bra att i förväg skissera hur man kommer fram till en utommusikalisk tolkning av ett musikstycke. Sex arbetsmoment förefaller ligga mellan musikaliskt ax och hermeneutisk kaka.

Först tar man fram den rent musikaliska grundvalen för tolkningen genom att *välja ut* vissa

² Ingemar Hedenius har skrivit en tankeväckande och bitvis charmerande öppenjärtig uppsats som avslutningsvis handlar om hur man möter och lär känna tonsättarna genom att lyssna till deras musik: "Om det musikaliskt sköna", *Svensk tidskrift för musikforskning* 58:1 (1976), 5–27.

lämpliga strukturella händelser och egenskaper; dessa ges sedan en *beskrivning* så att deras i sammanhanget relevanta relationer och funktioner framgår. Hittills har terminologin varit helt och hållet musikteoretisk, men i nästa fas *översätts* de analytiska fynden till ett uttrycksmässigt språk, så att det framgår vad de rent musikaliska iakttagelserna motsvarar i termer av mänsklig karaktär, attityd, känsla, förändring eller handling. Därefter måste dessa fragment av uttrycksmässig mening *förbindas med* varandra så att det uppstår ett mönster, ett slags inommusikalisk berättelse. Slutligen vågas språnget över till den utommusikaliska tolkningen genom att man *specificerar och ankenyter* den musikaliska berättelsens agenter och händelser till företeelser i världen utanför musikstycket. Den som känner sig kallad, kan sedan gå vidare och *placera in* sin tolkning i en vidare kontext av t.ex. filosofisk, samhällskritisk eller psykologisk art.³

Det är förvisso inte nödvändigt att arbetet i praktiken sker i ovanstående planmässiga ordning i riktning från inommusikaliska strukturdetaljer till svepande utommusikaliska perspektiv. Ibland kan utgångspunkten vara en idé till innehållstolkning, från vilken man sedan arbetar sig ner i musikstrukturen för att finna stöd för sin tolkning. Det vanligaste är nog att den hermeneutiska processen sker i en ganska osystematisk växelverkan mellan olika nivåer och arbetsmoment.

Vidare är det uppenbart att varje led i arbetet präglas, inte av godtycke, men väl av mångtydighet. Andra strukturdetaljer kunde ha valts ut, och de kunde ha beskrivits på andra sätt. Det finns ibland alternativa sätt att uppfatta den känslomässiga innebörden hos musikaliska passager, och dessa innebörder kan ställas samman till olika berättelser. Hur man slutligen specificerar innehållet i utommusikaliska termer, och vilken kontext man väljer att ge åt sin tolkning, beror på ens syften och referensramar. Dessutom beror utfallet på hur man uppfattar att musiken låter, vilket ju innebär att innehållstolkningen — och särskilt de val man gör i tolkningsarbetets grundläggande moment — i hög grad bestäms av interpretationen, av hur någon framför musiken eller av hur man själv föreställer sig att den framförs. Detta beroende är ofrånkomligt, eftersom man faktiskt inte kan föreställa sig musik utan att den har någon interpretation.

Givet dessa omständigheter är det inte förvånande att man kan få se ganska olikartade innehållstolkningar av ett och samma musikstycke — något som naturligtvis berikar den kulturella diskursen, men som borde vara mera av ett problem inom musikvetenskapen än vad det har framställts som under senare tid.

Därmed kommer vi in på de argument som brukar anföras som stöd för (eller i motsatt fall som skäl för att avvisa) utommusikaliska tolkningar av musik. Evidensen kan komma nerifrån/inifrån: den musikanalytiska grundvalen kan framstå som välgjord och vattentät,

³ Denna översikt över innehållstolkandets stadier bygger på den som lades fram i Leo Treitlers "key-note speech", "Hermeneutics, Exegetics, or What?" vid *13th Nordic Musicological Conference* i Aarhus 2000.

tydningen av musikens expressiva innehåll kan verka känsligt inträngande eller rent av oavvislig, konstruktionen av den musikaliska berättelsen kan förefalla gå jämnt ut med musiken på ett övertygande sätt. Uppifrån/utifrån kan man hänvisa till vad som är känt om tonsättaren, hans avsikter, attityder och kulturella omvärld, eller till en fortlevande tolkningstradition som bär upp den aktuella tolkningen.⁴ Men det finns också de som invänder att musikens innehåll inte bör begränsas på detta sätt, och menar att hermeneutikern skall arbeta direkt och självständigt med musiken, och att tolkaren har rätt att ganska fritt förfoga över tonsättarnas alster. Det förekommer därför också att tolkarens egen psykologiska eller kulturella sensibilitet framstår som den huvudsakliga garanten för relevansen och värdet av de utommusikaliska komponenterna i tolkningen.

Hermeneutiska tolkningar av musik kan varken bevisas eller motbevisas i strikt mening. Man tar del av och begrundar dem, och därefter instämmer man, ljumt eller entusiastiskt, om man finner att det utommusikaliska innehållet är förenligt eller t. o. m. stämmer bra överens med hur man själv förstår (vill förstå) musiken. I annat fall förkastar man tolkningarna, eftersom de framstår som oberättigade, klumpiga, programmatiska eller sentimentala.

*

Det musikstycke som skall tjäna som underlag för att dels visa hur innehållslig mångtydighet uppstår, dels demonstrera sambandet mellan hermeneutik och musikalisk interpretation, är Schuberts *Moment musical* i Ass-dur DV 780:6. Dock är det enbart styckets huvuddel som tas upp till behandling; trion är på det hela taget irrelevant för undersökningarna.⁵

Tre olika innehållstolkningar, av vilka den sista ges i flera varianter, skall i tur och ordning läggas fram, och för var och en av dem diskuteras den interpretation som tolkningarna förutsätter, och som skulle kunna göra det möjligt för en lyssnare att differentiera dem från varandra. Därtill kan interpretationerna i någon mån och möjligen leda lyssnaren i avsedd innehållslig riktning. Hermeneutisk tavelträff torde nämligen vara vad en musikstruktur i förening med en viss lämplig interpretation som bäst kan uppnå — det påstås alltså inte att

⁴ Det är dock oftast långt ifrån fråga om ett närsynt och slavbundet beroende av sådan yttre evidens. "What this expressly does not mean is that the interpretation aspires to understand the work as its maker or first audiences understood it. Nor does it mean that the interpretation will avoid using conceptual resources that postdate the work. In place of these quasi-positivist ideals, the culturally sensitive interpretation puts a concept of potential or virtual meaning. The intent is to say something consistent with what could have been said, whether or not it actually was" (Lawrence Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, kap. 1: "Hermeneutics and Musical History. A Primer without Rules, an Exercise with Schubert", Berkeley: University of California Press, 2002, 20). Detta kapitel är av särskilt intresse eftersom Kramer lanserar en hermeneutisk tolkning av det nu aktuella Schubert-stycket, en tolkning som dock inte skall kommenteras här.

⁵ Denna text utgör en sammanfattning av vissa tankegångar i en betydligt mera omfattande text om musikanalys och innehållstolkning med särskild tillämpning på Schuberts *Moment Musical* nr 6: "Schubert's Promising Note: Further Exercises in Musical Hermeneutics".

det ens utifrån dessa avsiktligt kalkylerade interpretationer skulle gå att med någon nämnvärd precision komma fram till vad musiken "handlar om". För sådan exakthet behövs uppenbarligen tillkommande utommusikalisk information. Huruvida ett mera specificerat utommusikaliskt innehåll enligt dessa tre tolkningsförslag ändå möjligen i någon mån kan uppfattas direkt ur (den klingande) musikens egenskaper — och i så fall av vilka lyssnare — är en intressant empirisk fråga som dock ligger utanför ämnet.⁶

Vad finns det då för utommusikalisk information att tillföra? Tja, det har länge glunkats om, och har väl på sistone etablerats som ett faktum (om än ett hett omdebatterat sådant) att Franz Peter Schubert (1797–1828), tonsättare hemmahörande i Wien, var homosexuell.⁷ Dessutom torde han ha lidit av syfilis. Sådana upplysningar måste med nödvändighet sätta varje boren hermeneutikers fantasi och finurlighet i arbete, och de har, visserligen på ganska olika sätt, inspirerat de tolkningar som följer. Men egendomligt nog tycks det, sedan tolkningarna väl är gjorda, spela rätt liten roll om "informationen" är sann eller inte — stöttorna har gjort tjänst och tolkningarna lever sitt eget liv. Möjligen är de två första tolkningarna intressantare och kanske också mera gripande om det musikhistoriska skvallret äger riktighet.

Vad gäller Schubertstyckets interpretation, måste slutligen påpekas att det naturligtvis finns mycket mera att säga om hur det kan eller bör spelas. Interpretativa avgöranden styrs ju till stor del av rent musikaliska förhållanden och valsituationer som har litet eller inget att skaffa med musikerns eventuella idéer om utommusikaliskt innehåll. Det gäller att finna (och kanske genomgående hålla fast vid) ett tempo för stycket, och att lägga fast den dynamiska ram som reglerar framställningen av styckets kontraster och höjdpunkter resp avspänningspartier. Pianisten kan ingripa på olika sätt för att klargöra (alternativt mera självständigt gestalta) musikens form, frasbyggnad och stämföring. Man måste bestämma sig (konsekvent eller från fall till fall) för huruvida man skall spela identiska eller likartade ställen på samma sätt, eller om man tvärtom skall lägga sig vinn om att variera uttrycket. Sist men inte minst i denna korta uppräkningslista: varje musiker tar naturligtvis till vara de uttrycksmöjligheter som musiken fortlöpande erbjuder.

*

Den första av de tolkningar vi skall undersöka har lagts fram av Edward Cone.⁸ Redogörelsen för hans tolkning är med nödvändighet starkt förkortad, vilket innebär att den inte kan göras

⁶ Det vore kanske möjligt och värt att göra en sådan undersökning.

⁷ Solomon, Maynard, "Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini", *19th Century Music* 12:3 (1988/89), 193–206; mycket av diskussionen återfinns i *19th Century Music* 17:1 (1993/94).

⁸ Edward Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics", *19th Century Music* 5:3 (1981/82), 233–241.

full rättvisa, och den kritiska diskussionen av hans tydning har så gott som helt måst utelämnas. (Motsvarande gäller också för presentationen av de övriga tolkningar som följer.)

Styckets första sexton takter är uttryck för en "återhållen, måttfull känsla av tillfredsställelse", men detta tillstånd avbryts i t. 11–12 av en plötsligt framhävd och ganska dramatisk eller t.o.m. ominös fras som slutar på ett C-durackord med tonen e överst. Denna ton borde stiga till ett f och harmoniken borde mynna ut i f-moll, men ingendera sker i den efterföljande frasen. Det är tonen e som är styckets "promissory note", ett dubbeltydigt uttryck som dels betyder (led)ton som utlovar något, dels står för skuldsedel — för något som måste betalas.

Efter dubbelstrecket tar tonen e, först i skepnad av fess, alltmera över, och musiken modulerar så småningom över till E-dur samtidigt som den ändrar karaktär i riktning mot sensuell njutning (t. 29–40). I t. 41 bereder sig musiken att gå vidare mot A-dur, men "denna frestelse övervinnis" och istället återförs musiken till den tonala fällan genom en överraskande och ögonblicklig återmodulation i riktning mot Ass-dur, styckets tonika. Strax därefter kommer emellertid ett plötsligt och oförmedlat utbrott i f-moll (t. 48–49), som passar ihop som hand i handske med den framhävda, men tonalt oavslutade frasen i styckets första del: växeln har förfallit till betalning.

Styckets inledande material återkommer så som den tredelade formen bjuder, men tonen fess dyker hotfullt upp i en mellanstämma och får hela förloppet att gå överstyr. Främmande toner "infiltrerar" Ass-durtonikan, och en känsla av skräck präglar den handlösa färden via E-dur mot A-dur (t. 62–68) — en katastrof har ohjälpligt rubbat den ursprungliga sinnesjämvikten. Denna utveckling upprepas därefter på ett mera eftersinnande sätt, och slutets hastigt inträdande tonika är tragiskt mollfärgad.

I Cones tolkning står tonen e/fess för homosexualitetens frestelse, en tanke styckets protagonist inte kan släppa efter det att den väl dykt upp i medvetandet, men också för den syfilis-smitta som denna last för med sig. Han ger efter, och den fatala synden begås uppenbarligen i mellandelens amorösa E-duravsnitt. Återgången till acceptabelt Ass-durbeteende sker för sent: f-mollutbrottet betyder att skulden kommer att drivas in. Tonen e/fess uppträder åter, men är nu inte förförande utan förstörande, och musiken skildrar slutligen hur den dödliga sjukdomen ger sig till känna.

Det tillstånd av lugn sinnesro som Cone behöver som utgångspunkt för sin tolkning kan utan tvivel levereras av pianisten genom att spela kämmotivet och dess avläggare med oansenliga upptakter, mjukt dissonerande förhållningsackord och föga framhävda upplösningar. Genom att markera överstämman c som om det skulle gå vidare uppåt till dess, kan man få det dissonerande ackordet i t. 1 att anta en ljus Dess-durkaraktär; på motsvarande sätt ger en tonvikt på högerhandens toner i t. 3 ett intryck av att ackordet är en Ass-durförhållning. Den följande längre frasen bör sättas in utan att bilda kontrast — kanske med något breddade, men inte framhävda upptakter. Mera problematiskt är det att spela *forte*-frasen t. 11–12 så att den

inte framstår som en protest mot föregående fras (eller mot sin modell i t. 3–4), utan får en framåtverkande, hotfull karaktär, trots att C-durackordet med sitt e i sopranen smidigt avvecklas redan i början på den följande frasen. För att uppnå den effekt Cone efterlyser, krävs rätt drastiska medel som ändå inte alltför mycket får påverka kontinuiteten i musiken: man skulle kunna spela e:et starkare än vad som anstår en upplösningston och även dröja något innan man går vidare till nästa fras.

Den snabba och bedrägliga återmodulationen i t. 40–43, får inte låta snabb och bedräglig om den skall kunna associera till någon som övervinner en frestelse. En viljemässig ansats antyds om pianisten alltmer framhäver den översta tonen så att den får mogna fram till en förhållning över Ess-dur. Sedan gäller det att gestalta *forte*-frasen t. 48–51 så att den fångar upp den avlägsna impulsen från *forte*-frasen t. 11–12, så att man åtminstone får en retroaktiv association till stånd. Det är nödvändigt att attacken kommer plötsligt, och att pianisten alltså undviker varje tendens till stegring i de två föregående fraserna — annars kommer den symboliskt så viktiga f-mollfrasen att framstå som den sista, tredje länken i en stigande sekvens av frasinsatser.

Den dramatiska utvecklingen fr. o. m. t. 62 skall alltså spegla ångest och oundviklig katastrof enligt Cones tolkning. Ett kraftfullt utspel är ganska givet — och det förändrade kärnmotivet bör spelas ännu starkare när det upprepas. Den förhöjda dynamiken bör dock inte sättas in på upptakterna, utan snarare komma plötsligt på de dissonanta ackorden i vilka särskilt altstämman ominösa fess måste framhävas — denna avvikande ton måste dyka upp helt oförmedlat. I kärnmotivets upplösningrörelser i överstämman kan man accentuera både genomgångstonen c^{ess} och sluttonen b, och när musiken sedan går vidare måste uppflyttningen av basen till d markeras mycket starkt. Alla de följande ackorden hamras ner med stor kraft och utan flexibilitet i rytm och tempo så att varje tendens mot en öppnande expansion hålls borta; dämpningen till *piano*-nyans vid moll-förhållningen (t. 69) bör vara plötslig.

För att demonstrera musikens strukturella och innehållsliga mångtydighet skall nu läggas fram en alternativ tolkning, en som behåller Cones koppling till homosexualitet men som låter musiken med delvis andra medel berätta en helt annan, mera nutida berättelse.

Redan i de två första takterna möter vi ett motiv som fångar uppmärksamheten — en upptaktston som upprepas som betonad förhållningsdissonans och sedan får en inte helt konsonant fallande upplösning — ett kärnmotiv som återkommer i många gestalter i stycket.⁹ Man kan emellertid upplösa en dissonans som denna på många sätt — fråga Wagner! Det skulle t. ex. gå att komma direkt från Ass-dur till ett septimackord i E-dur (a). Denna tonart är s. k.

⁹ Detta motiv är inte vilket som helst utan (om man får tro först Gustav Becking och sedan Nigel Nettheim) en idealtypisk konkret gestaltning av den rörelsepuls som genomgående kännetecknar Schuberts musik såväl som människan/tonsättaren bakom verket. Jfr Nettheim, Nigel, "A Schubert Fingerprint related to the theory of Metre, Tempo and the Becking Curve", *Systematische Musikwissenschaft* 6:4 (1998), 363–413.

mediant till Ass-dur, och står för en på något sätt besläktad klangvärld (tonikatonen ass behålls ju som giss) men som ändå är sällsamt främmande. Det är bara det att det krävs parallella kvinter, ett grovt stämföringsfel, för att nå dit. Dissonansen i t. 1 skulle också kunna upplösas direkt till en A-durklang, dvs en tonart på halvtonsavstånd från Ass-durtonikan och ett ackord som har en radikalt annorlunda identitet eftersom det helt saknar gemensamma toner med Ass-durackordet (b). Stämningen i detta konstitutiva kärnmotiv är hur som helst dämpad och med sin uppgivet fallande överstämma ganska sorgsen, en känsla som stegras i den följande frasen; särskilt tydligt är detta i den avvikande *forte*-frasen t. 11–12.

När kärnmotivet återkommer efter dubbelstreckets fastnar överstämman på tonen c^{ess}, och den dubbla ass-mollförhållningen präglas av djup sorg. Men ackordet kan också uppfattas som ett septimackord i Fess-dur (*alias* E-dur) — en helt ny utgångspunkt för kärnmotivet som låter musiken genomströmmas av värme och tillförsikt. Särskilt passande är ju denna innebörd när ackordet dyker upp på nytt i t. 25 — musiken kommer ju snart att modulera till just E-dur för den kommande lyckliga episoden. I t. 40–43 tar E-dur (redan noterat som Fess-dur) sats för att komma vidare till A-dur, men istället hamnar vi abrupt i Ess-dur, dominant till Ass-dur. Tonikan slås fast i nästa fras, något som det följande *f*-mollutbrottet med stor upprördhet verkar protestera emot.

Tonen fess uppträder på nytt i t. 62 när förhållningsackordet förändras genom altstämman stigande halvtonsrörelse från *ess* till *fess*. Vad som sedan sker är att ytterligare två stigande kromatiska tonsteg (b till h i sopranen resp *dess* till *d* i basen) helt bryter ner upplösningssackordet, och resultatet, ett septimackord i E-dur, är just den förbjudna upplösningen av dissonanskonflikten i kärnmotivet. Men denna upplösning är bara temporär: med stor kraft tränger musiken genom en sista halvtonsstigning (giss till a) fram till A-dur, vilket innebär att den andra icke-realiserade upplösningen av kärnmotivets dissonans har förverkligats, och att Ass-durackordet, kärnmotivets och hela styckets harmoniska utgångspunkt resp. grund, har ersatts av sin diametrala motsats.¹⁰ Den finns en trotsig energi i denna utveckling, vars sista avgörande förändring från E-dur till A-dur omgående bekräftas genom att upprepas. Ass-molltonikan återinsätts dock bägge gångerna på ett hastigt för att inte säga snöpligt, *pro forma*-liknande sätt.

Vad har vår protagonist för sig i denna tolkning? Det finns något i hans vanliga identitet som plågar honom, det finns något förbjudet under den tillkämpade, stillsamt vemodiga ytan. På ett förstulet sätt — till att börja med döljs avsikten genom enharmonisk dubbelbokföring av ass-moll och Fess-dur — ger han sig så småningom hän åt sina homoerotiska böjelser. Men i det avgörande ögonblicket (t. 41) vågar han inte (alternativt förhindras han från att) röja sin verkliga identitet. Detta är dock vad som sker i styckets sista del: med stor beslutsamhet

¹⁰ Man bör lägga märke till att denna modulation från Ass-dur till A-dur helt och hållet har skett genom stigande rörelser, till skillnad från den uppgivet fallande upplösningen i det ursprungliga kärnmotivet.

demonteras den falska Ass-duridentiteten, och han träder triumferande fram utan mask.¹¹

Till skillnad från föregående tolkning skall protagonistens utgångsläge nu vara en känsla av sorg och otillfredsställdhet. Överstämman kan framhävas så att förhållningsdissonanserna förmedlar ett sting av smärta, och detta bör i kärnmotivet kombineras med en markering av understämmans stigande rörelse från ass till dess — om sistnämnda ton hörs tydligt så verkar basstämman vara på väg ner till c (där den ju också hamnar i följande fras). Resultatet blir att bägge fraserna får en mörk prägel av f-moll. *Forte*-frasen behöver inte framhävas med några drastiska medel för att fungera som patetiskt förhöjt uttryck, och tolkningen förutsätter inte nödvändigtvis att de längre fraserna på fyra takter spelas på ett stramt eller dystert sätt — de kan mycket väl få utgöra ljusare kontraster.

För att hålla kvar stämningen av vemod efter dubbelstrecket, för att underlätta associationen tillbaka till kärnmotivet, och för att inte i förtid röja klangens affinitet med ett E-durackord, är det lämpligt att framhäva de båda översta tonerna som ju utgör tersen i ass-moll. När denna passage upprepas kan förändringen antingen ske som genom ett trollslag när E-dur är ett faktum i t. 29, eller införas successivt genom en kedja av ljusande imitationer: fess-fess-ess (basen), fess-fess-ess (alten) och slutligen med en avvikande lydelse cess-h-e (sopranen). Den bedrägliga kadensen från Fess-dur (*alias* E-dur) till Ass-dur istället för till A-dur (t. 40–43) innebär ett nederlag för protagonistens aspirationer: effekten bör därför vara plötslig och avkylande. Detta kan man uppnå dels genom att framhäva agenten för den avsedda modulationen, dvs. altstämmans rörelse ner mot det tilltänkta, men aldrig uppnådda målet dess (*alias* ciss), dels genom att spela det följande förhållningsackordet *subito piano* och möjligen något fördröjt. De två följande fraserna kan sedan spelas *crescendo* och uttrycka en stegrad smärta över vad som inträffat.

Passagen t. 62–70 kan mycket väl rymma ett positivt och triumferande innehåll — det är faktiskt svårt att komma ifrån att detta avsnitt bär på styckets stora expansion i harmoniskt, dynamiskt och registermässigt hänseende. Ett intryck av kraft och viljeytring kan skapas genom att framhäva de kromatiska stigningar som iscensätter det målmedvetna skiftet från Ass-dur till A-dur. Tonen fess i altstämman måste alltså tydligt komma ur föregående ess, och rörelsen i basen från ass till dess måste markeras — särskilt andra gången, då också sopranens b måste exponeras för att förbereda sin kommande stigning. Det befriande genombrottet kommer när fess förvandlas till e, och när de aviserade stigningarna till d resp h i bas och sopran är ett faktum: E-durseptimackordet med sin starka dominantverkan bryter sedan allt resterande motstånd på vägen mot det kulminerande A-durackordet i t. 68. Den melodiska och dynamiska bågen måste utformas i ett stort svep med rik klang och kanske någon breddning av tempot vid höjdpunkten. Ass-mollförhållningen i t. 69 bör ingå i denna gest, och skall således inte

¹¹ Realistiskt sinnade hermeneuter hör självfallet avsnittet t. 66–68 som en orgasm.

framhävas som tragisk med hjälp accentuering eller plötsligt insättande svag dynamik.

När musiken börjar på nytt efter dubbelstrecket är det ändamålsenligt att klangen associerar till E-durseptimackordet i t. 66, istället för att framstå som en mollfärgning av kärnmotivets Ass-durackord. En varm, sensuell atmosfär frammanas om man spelar fram understämmorna i bägge händerna; samtidigt understryks klangens starka affinitet med E-dur.

Vad mera kan man få denna musik att berätta? Låt vara att Schubert med all sannolikhet var gay, men det vore att underskatta honom som tonsättare om man tror att varje stycke nödvändigtvis måste handla om detta. Men våra hermeneutiska ambitioner håller sig även fortsättningsvis under bältet, och vi skall nu se om detta *Moment musical* också duger som underlag för ett heterosexuellt kolportage. Jodå, det gör det, och man behöver inte ens vara särskilt spetsfundig.

Det finns en tydlig kontrast mellan de inledande två korta frasernas sätt att vara och hållningen i den följande frasen på fyra takter, och denna kontrast mellan sensuellt böjliga, något dröjande åtbörder och fasta, målinriktade kliv återkommer (men några få undantag) genom hela stycket, som alltså kan liknas vid en dialog mellan två parter eller vid ett handlingsförlopp med två deltagare. Enligt den stereotypa föreställning om könsens egenskaper som gällde på Schuberts tid och faktiskt fortfarande tas för given, personifierar "naturligtvis" det första musikaliska materialet en kvinna, medan det andra representerar en man — huruvida denna meningsstiftande generalisering är riktig eller ej har ingen betydelse i sammanhanget; huvudsaken är att den fungerar.

Spelet kan börja. Hennes blyga närvaro väcker en entusiastisk reaktion, men något i hans gåpåiga sätt måste ha väckt hennes misshag (t. 11–12) för hans beteende ändras och blir ursäktande och undergivet. Efter dubbelstrecket ändrar hon attityd och visar värme och försonlighet, vilket får honom att svara med hoppfullt vittfamnande melodik. Denna episod tas om, men nu lyckas han dra in henne i sin svärmiska E-durvärld — det slutar med en upprepad, öm duett (jfr. dubbelgreppen i höger hand t. 34–39). När han försöker förföra henne, anar hon emellertid oråd och glider ur hans A-durgrepp och vänder tillbaka mot Ass-durtonikan. Han gör två ytterligare och alltmer intensiva ansatser att övertala henne men hon står emot. Allt börjar sedan om igen, men som för att förebygga en invändning som den i t. 11–12 tvingar han sig bryskt på henne (t. 62), och vad som följer är inget annat än en våldtäkt, komplett skildrad med stötande rörelser, ett bländande ögonblick av utlösning och åtföljande känsla av tomhet. Ja, så stor är hans aptit, att han gör ett (dock mindre givande) försök att uppleva sin extas på nytt.

Usch då, måste det sluta så här? Inte nödvändigtvis, eftersom de två intensiva fraserna t. 62–65 inte behöver betyda att han faller henne i talet, utan lika väl kan tolkas som att hon enträget och på eget initiativ uppmuntrar honom med tillmötesgående stigningar till fess (e) i altstämman och genom att efterlikna hans rytmiska diktion. Och i så fall blir det som följer

istället en lycklig förening mellan två samtyckande individer.

Dessutom är inte ens rollfördelningen i pjäsen given. Vad vi möter under musikens första åtta takter är (givet samma könsstereotyper som nyss åberopades) "naturligtvis" först en man, sedan en kvinna. Betänk de inledande bestämda förhållningarna vars upplösningar inte smygs in utan kommer på stark taktadel, och den därpå följande, dansanta trefjärdedelsrörelsen!¹²

Uppgiften för pianisten är nu att få lyssnarna att förstå att styckets två första fraser personifierar en kvinna, medan den följande långa frasen skall kontrastera på ett sådant sätt att åhörarna associerar till en man. Det gäller alltså att bygga vidare på de föreställningar om könskaraktär som nyttjades redan när tolkningen konstruerades. Kärnmotivet (och dess avläggare) bör spelas med ganska lätt klang och inte alltför långsamt, och varken upptakten eller upplösningen får markeras. En manlig karaktär i de långa fraserna får man fram genom bastantare dynamik, ett något bromsat tempo samt genom att mäta ut fasta steg mellan upptakt och betoning.

De olika förändringar i attityd som berättelsen fortsättningsvis kräver, kan säkerligen en förfaren pianist frammana, men vilka konstgrepp kan man ta till för att skilja mellan en våldtäkt och ett samlag genomfört i samförstånd? I det förra fallet är det viktigt att förbereda övergreppet mot de korta kvinno-fraserna genom att låta den föregående manliga frasen leda fram med ett påträngande *crescendo* till det fortsättningskrävande dominantackordet i t. 61. Pauseringen mot de följande korta fraserna kan lämpligen undertryckas, och dessa fraser spelas sedan med en omedelbart insättande våldsamt. I det andra fallet måste initiativet förläggas till de kvinnliga fraserna, och det gäller då att ta till vara både på det sensuella i överstämman fallande kromatik (*diminuendo*) och det vällustigt inbjudande halvtonssteget i altstämman (*crescendo*); om man dessutom höjer tempot något så signalerar det en viss iver. Förbindelsen över pausen till den djärvt förlängda manliga frasen måste vara tät så att man uppfattar hur gnistan förs vidare, och E-durackordet bör sättas in med mjuk fyllighet.

Det återstår bara att se om det går att vända på rollfördelningen i den musikaliska scenen. Hur kan man göra de första två korta fraserna manliga, och vad krävs för att ge den följande längre frasen en kvinnlig karaktär? Kärnmotivet bör utformas med breddade upptakter och framträdande upplösningstoner så att det får en viss tyngd; en kvinnlig kontrast skapas sedan med hjälp av porös klang, ett något raskare tempo och omarkerade upptakter som lutar lätt fram emot de följande betoningsställena.

*

Vad kan man lära av dessa experiment i tanke och vid klaviatur? För alltför självsäkra hermeneuter kunde man ställa upp regeln att de borde fundera ut ytterligare en tolkning utöver

¹² När isen väl är bruten kan man föreställa sig ytterligare andra intressanta kombinationer: det finns ju också feminina män och manhaftiga kvinnor. (Undras vilken typ av man Schubert tillhörde?)

den de önskar lägga fram. Det skulle tvinga dem att ge argument för varför den ena tolkningen är att föredra framför den andra, och kanske få dem att överväga om den första tolkningen alls är värd att presentera. För oss andra gäller att det må vara sant att skönheten, och väl även meningen, finns i lyssnarens öra, men att bägge först ligger i musikerns händer.

Allegretto

6

First system of a piano score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features chords and melodic lines with various dynamics: *p*, *fp*, *p*, and *f*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

11

Second system of the piano score. It continues from the first system. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. A section marked with a bracket and 'x' is present. Fingerings and articulation marks are present throughout.

20

Third system of the piano score. It continues from the second system. Dynamics include *p* and *pp*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

29

Fourth system of the piano score. It continues from the third system. Dynamics include *mf*, *p*, and *fp*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

37

Fifth system of the piano score. It continues from the fourth system. Dynamics include *fp*, *pp*, and *cresc.* Fingerings and articulation marks are present throughout.

46

Sixth system of the piano score. It continues from the fifth system. Dynamics include *pp*, *f*, *p*, and *pp*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

58

Seventh system of the piano score. It continues from the sixth system. Dynamics include *fp*, *f*, and *ff*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

68

Eighth system of the piano score. It continues from the seventh system. Dynamics include *p*, *fp*, and *pp*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of three flats. The bass staff contains a melodic line with a fermata over the second measure.

Ass - - - E

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of three flats. The bass staff contains a melodic line with a fermata over the second measure.

Ass - - - A