

Musik

Små stycken om stora mästare

dokumentationer och spekulationer
samlade av Christian Lanciai

(1992-2016)

*En samling biografiska och musikhistoriska artiklar
med betoning på det mänskliga,
från Palestrina till idag.*

Senast uppdaterad 24.7.2016

Brasklapp

Inte alla dessa essayer kommer enbart att behaga, somliga är rent kontroversiella och kan till och med vara förargelseväckande, då musiken är ett så känsligt ämne, men var vid gott mod: ingenting som sägs här är någonsin illa menat, om dock vi måste medge, att allt som dokumenteras inte kan vara hur angenämt som helst. Må vårt försök att framför allt koncentrera oss på det mänskliga hos musiken och dess kreatörer vara något av ett försonande drag för allt det som inte vem som helst kan vara helt överens om.

De +80 illustrationerna har valts med hänsyn till kompositörerna i enlighet med hur de själva troligen hade valt dem.

Innehåll :

(Artiklarna förekommer i stort sett i kronologisk ordning.)

Brasklapp	1
Ingress	9
Musik som esoterik	9
Musikens yttersta grunder	9
Pythagoras och musiken (<i>Manolis Stamatakis</i>)	10

Musikens filosofi	11
Palestrina och Orlando di Lasso	14
Musikhistoriens mörkaste drama – fallet Gesualdo	16
<i>Länk till Gesualdo</i>	17
Claudio Monteverdis stora kris	18
Girolamo Frescobaldi (1583-1643)	19
Alessandro Stradella, mästaren i Genua	20
Filmen om mästaren Sainte-Colombe och Marain Marais	22
Porträtt av gammal mästare (Heinrich Schütz)	23
Henry Purcells mystiska död	27
Musikens enda ärkeängel Arcangelo Corelli	29
François Couperin den store	29
Sagan om Vivaldi	31
Kommentar till Vivaldi	33
Vivaldis hemlighet	33
Antonio Vivaldis askungesaga	34
Pergolesis "Stabat Mater"	35
Barockensemble en Kastratensemble?	36
Hem till Bach	38
Passionen	41
Kommentar till Bachs Matteuspassion (<i>Gunnar Colding</i>)	44
Bachs ofullbordade	45
Bachs söner	45
Några tonsättarfruars öden	47
Matteuspassionen, H-moll-mässan och Messias	48
Händels problem med biskoparna	49
Händel och kärleken	51
Händels stora oratorier	52
Händels svåraste kris	53
Musikens pris är den yttersta smärtan (Händel och Farinelli)	56
Händels hemliga sexliv	58
Musikens makt mellan fäder och söner	59
Händels och Bachs lärare	60
Georg Philipp Telemanns tre fatala damer	61
Barockens största enhetliga mästerverk (Domenico Scarlatti)	62
P.S. till Domenico Scarlatti	64
Den mystiske Tommaso Albinoni	64
Vändpunkten i Jean Philippe Rameaus karriär	65
Cyril Scotts musikhistoria	67
Paganinis närmaste föregångare (Giuseppe Tartini)	68
Christoph Willibald Glucks avgörande insats	69
Requiem för en gammal cellist (<i>Boccherini</i>)	71
Joseph Haydns damer	72
Glimtar av Haydn	73
Några Mozartoperor	75
Fallet Mozart	76
Bellman som musiker	78
Nya rön om Mozarts sjukdomar och död	80
Den förlorade sonen	81
Några mässor	83
Några Requiemmässor	86
Andra Requiem-artade verk	87
Jämförelser mellan Mozart och Beethoven	89

Problemet med Beethoven	90
Hans Asperger och hans syndrom	91
Kritiken mot Beethoven	93
Två oratorier (Händel och Beethoven)	94
Bernadotte och Beethoven	95
Beethovens enda opera	96
Beethoven på Bokmässan	98
Beethovens sonater (i 15 artiklar)	98
Den romantiska musikens genombrott (Pastoralsymfonin)	114
Diktaren Beethoven	116
Beethovens brev	117
Beethovens adelskap	118
Tre Beethovenfilmer	120
Problemet med Beethovens döva musik	121
Beethovens sista svåra period	123
Den etablerade musikens dilemma	124
Beethoven, av Johannes B. Westerberg	125
Arvet efter Beethoven	126
Notis om Schubert	127
Besök hos musiken (Schubert)	128
Om Schuberts vänner	149
Friedrich Kuhlau	150
Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)	151
John Fields skiftesrika saga	152
Paganinis kontroverser	154
<i>Länk till "Paganinis mörka hemlighet"</i>	157
Rossinis och Schillers "Wilhelm Tell"	157
Carl Maria von Webers olycksöden	159
Spontini och Cherubini	160
Apropå Cherubini – <i>musikaliskt collage</i>	162
Den gamle Rossini och den gamle Sixten Ehrling	163
Den extrema paradoxen Rossini	164
Musikhistoriens vackraste kärlekssaga (Bellini)	165
Tidernas kvickaste komponist (Donizetti)	168
En typisk Donizetti-opera	170
En misslyckad kompositör (enligt honom själv)	170
Berlioz förtvivlade kamp mot publiken	172
Hector Berlioz absoluta mästerverk	173
Det ensamma geniet (Berlioz m.fl.)	174
Den skamliga behandlingen av Hector Berlioz	177
Den svåra Berlioz och den lätta Offenbach	180
Mikhail Glinka (!803-57)	181
Änglabarnet (Mendelssohn)	182
Mendelssohn och Bach	184
Schatteringar till musikens Rafael	185
Mendelssohns ofullbordade	187
Den riktiga musiken	189
Mendelssohns kammarmusik	190
Rubatoproblemet och Frédéric Chopin	191
Chopins kvinnor	193
Filmen om Chopin	196
Chopins preludier	196
Chopins gåtfulla sjuklighet	198

Musikens ädelhet (– från Händel till Chopin)	201
Problemet med Chopins pianokonsalter	202
Problemet med Mendelssohns symfonier	203
Relationer mellan Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt och Berlioz	203
Världens bästa pianokonsalter	206
Den rasande Robert Schumann	208
En helt annan syn på saken	211
Schumanns version av Faust	212
Tre unika oratorier	213
Lalla Rook och Robert Schumann	215
Intermezzo vid det högtidliga firandet av Schumanns 200-årsdag i Bonn	216
Den suveräna Clara Schumann	217
<i>Länk till "Fallet Schumann"</i>	219
Schumanns violinkonserts sällsamma historia	219
Kanonfyllot (Musorgskij)	220
Boris Godunov	222
Franz Liszt – musikens kritiska vändpunkt	223
Narren	226
Franz Liszts symfonier	229
Franz Liszts mysticism	231
Paradoxen Smetana	233
Den första operafilmen	237
Ludwig Minkus (1826-1917)	238
Jenny Linds stora konkurrent (Henriette Nissen)	239
Operakompositörers fruar	240
Den svårtillgänglige César Franck	241
César Francks underbara ungdomsverk	243
Mannen som satt kvar	243
Georges Bizets bekymmersamma privatliv	246
Den kalle Camille Saint-Saëns och den varme Ernest Chausson	247
Musikhistoriens största rötägg	248
Wagners mystiska upphov	250
Wagners bästa opera	251
Wagners fall	252
Dietrich Fischer-Dieskau om Wagner och Nietzsche	254
Något mera om Wagner	255
Parsifalmysteriet enligt Wolfram von Eschenbach och enligt Wagner	257
Länk till Wagner	258
Wagners genombrottsopera	258
Vad var det för fel på Wagner?	259
Musorgskijs melodik och Tjajkovskijs	260
Ur ett samtal mellan Peter Tjajkovskij och hans bror Modest	261
Tjajkovskijs enda älskade	262
Tjajkovskij som symfoniker och melodiker	264
Tjajkovskijs melodik	267
Sambandet Manfred-Schumann-Tjajkovskij: en medicinsk kuriositet	267
Pusjkins "Spader dam" – och Tjajkovskijs	268
Tjajkovskijs mystiska död	270
Nya rön i forskningen kring Tjajkovskijs död	271
Skillnader mellan Tjajkovskijs och Beethovens "Pathétique"	272
Pathétique	272
Tjajkovskijs problem med kärleken	275
Operettens fader (Offenbach)	277

Hoffmanns äventyr på scen och i verkligheten	280
<i>Länk till Hoffmann</i>	281
Den politiske kompositören – ur Ahasverus annaler	281
Verdis problem	283
Verdis genombrottsopera	285
Några tidiga Verdioperor	286
Några senare Verdioperor	288
Verdis populäraste operor	289
Verdis triumf	291
Verdis begravda opera	293
Verdi och Wagner	293
Verdis olyckliga kärlek	295
Operan	297
Den försynte Amilcare Ponchielli	304
Alexander Borodin	306
Brahms och Clara Schumann	307
Schumanns sammanbrott	308
Mysteriet Schumann än en gång	310
Brahms' och andras symfonier	313
De tre stora B-na — och ett till	317
Om perfektionismens fåfänga	318
Brahms Requiem	319
Anton Bruckners bedrövliga otur	321
Bruckners symfoniska väg	323
Bruckners okända symfoni	324
Anton Bruckners livsverk	325
Anton Bruckners sista symfonier	326
Bruckners ofullbordade symfoni fullbordad	327
Den sympatiske Edvard Grieg och hans bekymmer	328
Griegs stora norska opera	329
Filmen om Grieg	330
Den hyggliga Antonin Dvorak	331
Den stora vändpunkten i Dvoraks liv	333
Dvoraks mest underskattade verk	336
Dvoraks Stabat Mater och Requiem i jämförelse	337
Reflexioner angående Jules Massenet och Gabriel Fauré	338
Debussys intrikaterier	339
Den gudomlige demonen – den oerhörde Gustav Mahler	341
Kritiken mot Mahler	344
Mahler hörd på nytt	345
Hugo Wolfs tragedi	346
Två lyckträffar – Leoncavallo och Mascagni	347
Mera om dessa operor	348
Den första såpoperan (Puccini)	350
Puccinis okända opera	352
Den sista operaföreställningen på Korfu	353
Problem vid notskrivning	353
Puccini som psykolog	355
Mindre kända sidor av Puccini (med <i>La rondine</i>)	358
Turandots arkitektur	360
Puccinis underbara psykologi	361
Några personliga synpunkter på musiken	364
Sibelius och Tjajkovskij	366

Jean Sibelius och naturen	367
Fråga om Sibelius	369
Kort om Anthony Collins Sibeliustolkningar	370
Erkki Melartin – i skuggan av Sibelius	370
Leevi Madetoja och Toivo Kuula	372
En högst ordinär musiker (Elgar)	373
Elgars och Williams' oratorier	374
Det fatalaste året i musikens historia	375
En gammal orkestermusiker om Stenhammar	376
Några svenska komponister icke att förglömma	377
Apropå Kurt Atterberg	378
Den omutlige Wilhelm Peterson-Berger	381
Wilhelm Peterson-Berger som diktare	383
Hugo Alfvéns komplikationer	384
Kopplingen mellan Bruckner och Stenhammar	385
Kommentar till Stenhammar, av Gunnar Colding	388
Sibelius Kullervosymfoni	388
Sibelius nio symfonier	391
En tolkningsfråga	393
Sibelius ekonomiska misär	394
Musikens skyddsänglar (Axel Carpelan)	396
Sibelius dagböcker	397
Glimtar av Sibelius	398
Om Sibelius tystnad	400
Ainolasyndromet	403
Filmmusikern	404
Råd till en ung kompositör	406
Teologen och musikern	407
Fritz Kreislers oerhörda bedrägeri	408
Filmen om Jascha Heifetz	410
Levande anakronismer – Paderewski och Busoni	411
Max Reger och Ferruccio Busoni	412
Tack för Max Reger!	413
Extasens profet (Skrjabin)	413
Fallet Alexander Glazunov	414
Alexander Glazunovs symfonier och konserter	416
Rachmaninov	417
Rachmaninovs fyra pianokonserter	419
Rachmaninovs symfonier	420
Dekadenten (Erik Satie)	421
Den inte alldeles hopplösa Stravinskij	424
Problematikkomplexet Arnold Schönberg	426
Vad hände med Arnold Schönberg?	428
Årets konsert: Gurrelieder	430
Musik <i>out of tune</i> (Webern och Berg)	431
Alexander Gretjaninov (1864-1956)	432
Dmitrij Sjostakovitjs femton symfonier	433
Fakta och myt kring Sjostakovitjs Leningradsymfoni	434
Sjostakovitj och andra sovjetkompositörer	436
Gränsfall	438
Tragedin Richard Strauss och den klassiska musikens undergång	439
Kompositören	441
Schönbergs "Verklärte Nacht" och Richard Strauss "Metamorphosen" i jämförelse	444

Nazidirigenterna (<i>R. Strauss, Furtwängler och Karajan</i>)	445
Dirigenten	448
Ralph Vaughan Williams' nio symfonier	450
Ralph Vaughan Williams första symfoni	452
George Gershwins fantastiska insatser	453
Cole Porter (1891-1964)	455
Vivören	456
Några Cole Porter-filmer	459
Maurice Ravels skandaler och katastrofer	460
Den trasige Manuel de Falla	461
Den fenomenale Charles Williams	462
Francis Poulencs hemligheter	464
Kompositören som fick pippi (<i>Messiaen</i>)	465
Musikalisk katekes enligt Bruno Walter	466
Artur Rubinstein och Artur Schnabel	467
Musikinsändare med genmäle (<i>apropå Messiaen</i>)	469
Musikalisk eskatologi	470
40-talets musik	472
Några musikfilmer (bl.a. <i>Carnegie Hall</i>)	473
Gammal hederlig underhållningsmusik	474
Kort om Lille Bror Söderlundh	476
Tribut till Evert Taube	478
Den klassiska musikens store sutenör	479
Danny Kayes musikaliska insatser	480
Några viktiga musikfilmer	481
Några andra musikfilmer	483
Ahasverus' musikhistoria	485
Pianisten (Wladyslaw Szpilman)	487
En sannfärdig boks osannolika öde (dito)	489
George Feyer (1908-2001)	490
Havergal Brians symfonier	492
Manos Hadjitakis och Mikis Theodorakis	493
En renodlad musikfilm (Kay Pollak)	494
Nackdelen med musikaliska underbarn	494
Glenn Goulds tragedi	495
Tre pianister (Pöntinen, Berezovskij, Hamelin)	496
Boris Christoff	497
Körkonsert i Sofia	498
Att sjunga i kör	499
Ett körminne: Messias i Scandinavium och Albert Hall	500
Varför elektrisk musik är en bluff	502
Den fatala Måndagsgruppen	503
Elegi utanför tiden	503
Musik på Sicilien	504
Den fantastiske Bo Linde (1933-1970)	505
Michael Waldenby	505
Guido Vecchi in memoriam	506
Carl Tillius in memoriam	507
Gösta Schein in memoriam	508
En kammarmusikers avsked	509
Den oförliknelige Lennart Limberg	510
Den nya valskungen	511
Rondò Veneziano	512

Gabriela Monteros fantastiska gudagåva	512
Sommarens musikevenemang	513
Sluta tracka rocken! – insändare med svar	515
Hur den moderna musiken förtrycker den gamla	517
Musiknotis	519
Högtalarterror	520
Korståget mot dålig musik	521
Nutida kultur, av en kammarmusiker	522
Martin Scorseses film om Bob Dylan	524
Woodstock – konserten som fenomen	525
Bästa antidrogkampanjen	526
Avstickaren (från en rockkonsert)	527
Freaksamhället (<i>Michael Jackson</i>)	528
Populärmusik från Vittula	530
Om ljudterrorism	532
En rolig begravning	532
Världens mest representativa musik	533
Esa-Pekka Salonens 50-årskonsert	534
Verdis Macbeth på Konserthuset	535
Vårkonserten	535
Våryran	536
Högtryck i körkonsertsäsongen	537
Domedagsbasunen	538
Musikinsändare	540
Requiem över Joaquin Rodrigo	540
Ur Göteborgs katolska musikhistoria	541
Hur jag fick sparken från katolska kyrkan	542
Mitt liv som organist (<i>från 1985</i>)	543
Mitt liv som pianist	545
Farväl till Annedal	550
Musikalisk dialog	551
Musikern	553
Den falska musikern	554
Musikalitetens känslighet	554
Den moderna musiken – ett hopplöst fall?	555
"En kammarmusiker" svarar en "gammal musikveteran"	557
Efterdyningar	560
Musiken och oändligheten, <i>av Marie Vazduh</i>	563
Kejsarens nya musikkläder (<i>Pierre Boulez m.fl.</i>)	564
Musikinsändare	565
<i>Om Gunnar Coldings "Baklängespolkan"</i>	566
Bokrecension: <i>Baklängespolkan går</i> , av Gunnar Colding	567
Ur kulturdebatten om problemet med dålig musik	567
Apologi för musiken	568
Fragmentering	569
Krisen på YouTube (<i>The Copyright Jealousy Witchhunt Syndrome</i>)	570
Om melodins huvudroll i musiken – av T. Laurency	571
Slutkommentar, av Johannes B. Westerberg	572
Musikens språk	575
Musiken – dikt	576

Ingress

Alla dessa artiklar har förekommit i tidskriften "Fritänkaren" från 1992 fram till våra dagar. Deras främsta syfte har varit att lyfta fram sådana mänskliga faktorer och öden bakom musiken som aldrig hörs i själva musiken. Därmed torde artiklarna vara läsbara för vem som helst och inte bara för fackmusiker. De flesta artiklarna är rent biografiska, men det förekommer även närmare analyser och diskussioner om musiken. Tyvärr är det omöjligt i efterhand att återskapa en förteckning över den oöverskådliga referenslitteratur som studerats innan artiklarna kunnat skrivas, och varje försök till en sådan måste bli hopplöst bristfällig. Emellertid framgår de främsta källorna direkt ur texterna, medan andra, som inte framgår, i stället måste framhållas särskilt. Exempelvis skulle aldrig analyserna av Beethovens sonater ha kunnat skrivas utan Wilhelm Kempffs höga föredöme, och den kanske främsta inspirationskällan till att över huvud taget börja skriva musikbiografiska artiklar var naturligtvis Romain Rolland.

För övrigt gäller det som alltid, när det handlar om musik, att det är musiken som skall få tala och inte orden. Ackompagnemang är bara till som stöd för melodierna och har ingen talan eller mening utan dessa. Mitt ordackompagnemang har haft för avsikt att pejla och utforska djupen bakom musiken. Om jag därmed lyckats ge läsaren en djupare förståelse eller nya synpunkter på musiken så är jag nöjd och kan inte begära något bättre.

C.L. Sommaren 2005

Musik som esoterik.

Det var Beethoven som sade, att musiken är en högre uppenbarelse än filosofin och religionen; och han visste vad han talade om. Det finns inget mer esoteriskt än musiken, inte Platons och Pythagoras filosofier och system, inte Dantes allegorier och inte alla filosofer i hela världshistorien går upp mot ren musik. Endast ordet är kanske väsentligare än musiken genom sin makt men bara då som medel till att dokumentera sanningen och i synnerhet då den mänskliga sanningen. Bara med ordets hjälp kan man till exempel göra musikens väsen rättvisa.

Musikens yttersta grunder

– utdrag ur artikel av okänd författare

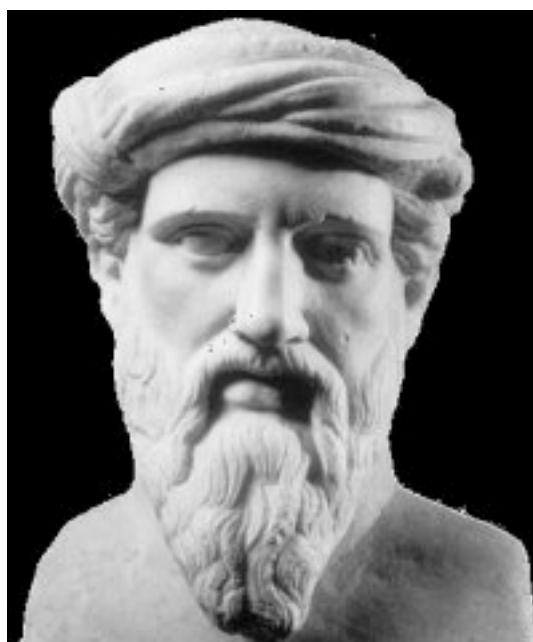
Harmoni är vad som de flesta filosofer är överens om att måste vara en förutsättning för skönhet. En enhet kan bara beskrivas som vacker om dess komponenter står i harmoni med varandra. Världen beskrivs som vacker och dess Skapare bedöms som God eftersom godhet måste verka i enlighet med sin egen natur, och god samverkan i enlighet med sin egen natur är harmonisk, eftersom det goda den åstadkommer är i harmoni med den godhet den utgör. Skönhet är således harmoni som manifesterar sin komplicerade natur i någon form.

Universum består av olika grader av det goda, som börjar med materia (det lägsta goda) och slutar i ande (det högsta goda). Hos människan är hans högre natur summan av allt gott hos honom. Därav följer att hans högre natur lätt känner igen det goda eftersom det goda synliga i världen harmonierar med det goda i hans själ. Vad människan benämner det onda är därför, i enlighet med materians natur,

bara den lägsta graden av hans egen motsats. Den lägsta graden av godhet förutsätter på samma sätt den lägsta graden av harmoni och skönhet. Således är formlöshet eller oformlighet (det onda) den minst harmoniska kombinationen av naturligt harmoniska element. Formlöshet är onaturligt, för emedan summan av allting är en god enhet är det naturligt att allting borde delta i detta goda och arrangeras i kombinationer som är harmoniska. Harmoni är det manifesterade uttrycket för evighetens goda vilja.

Pythagoras och musiken

av Manolis Stamatakis



Pythagoras var fader åt geometrin, matematiken, filosofin, musiken och läran om harmonierna i antikens Grekland.

Han upptäckte musikens intervaller och visade att man kunde läka kroppen med dess sinnen och känsloliv genom ljud och frekvenser.

Han beskrev musiken som medicin.

Han jämställde det mänskliga jaget med gudomlighetens natur med att använda sig av särskilda former av andlig musik.

Pythagoras manade oss till att aldrig betrakta musiken som underhållning. Han använde sig av särskilda frekvenser för att förädla känslorna och rensa kaos i tankeverksamheten:

”Musik är ett uttryck för harmonins gudomliga princip som bringar ordning i kaos.”

Den pythagoreiska musiken handlar om sfärer, som grundad på helig geometri är ursprunget till skapelsen av det osynliga och det fysiska universum.

Musik är ljud, vibrationer och frekvenser.

De primordinära vibrationerna, ljuden och frekvenserna gav upphov till det fysiska universum från det universella ursprunget till liv.

Att vara i stämning med de primordinära vibrationerna genom upphöjd inspiratorisk musik och med begrundan av tonernas mening är att vara i samklang med den primordinära anden vilket hjälper oss i vår strävan på den andliga utvecklingens väg med själens eller jagets utveckling och förkovran.

Varje människa har ett energifält, en aura.

Aurans vibrationer och frekvenser uttrycker tillståndet av vårt innersta, dess tankar och känslor.

Musik producerar energi, vibrationsvåglängder, som påverkar vår aura.

Harmoniska ljud upphöjer och förädlar oss och gör oss mera medvetna. Oväsen och disharmoniska ljud uppväcker mindre positiva kvaliteter hos oss och håller våra själar avtrubbade, sovande och omedvetna.

Musikens filosofi

Det är högst troligt att de initierade grekerna fick sin kunskap om musikens filosofiska och terapeutiska aspekter från egyptierna, som i sin tur betraktade Hermes som grundaren av denna konst. Enligt en legend konstruerade guden den första lyran med att spänna strängar över konkaviteten av ett sköldpaddsskal. Både Isis och Osiris främjade och beskyddade musik och poesi. Platon menade i sin beskrivning av dessa konster hos de antika egyptierna, att sång och poesi hade funnits hos egyptierna i minst tio tusen år, och att dessa var av en så upphöjd och inspirerande natur att endast gudar och gudalika män kunde ha komponerat dem. I Mysterierna betraktades lyran som den hemliga symbolen för den mänskliga konstitutionen, då instrumentets kropp representerade den fysiska formen, strängarna nerverna och musikern anden. Genom att spela på nerverna skapade anden harmonierna mellan de vanliga kroppsliga funktionerna, vilka blev dysfunktionella och dissonerande om människans natur besudlades.

Medan de tidiga kineserna, hinduerna, perserna, israeliterna och grekerna använde sig av både vokal och instrumental musik i sina religiösa ceremonier, samt för att komplettera sina dikter och dramer, så kom det an på Pythagoras att höja konsten till sin rätta dignitet genom att demonstrera dess matematiska grunder. Fastän det har påståtts att han själv inte var någon musiker betraktas han dock allmänt som upptäckaren av den diatoniska skalan. Efter att först ha lärt sig musikens gudomliga teori av de ansvariga prästerna för vissa mysterier som han invigts i, grubblade han under flera år över lagarna för konsonans och dissonans. Hur han löste problemet är okänt, men man har försökt tolka vissa legender till rekonstruktionsförsök av hans praktiska experiment, varvid han skall ha upptäckt oktavens, kvintens och andra intervalls förhållanden till varandra.

För Pythagoras var musiken helt komponerad av matematikens gudomliga vetenskap, så att dess harmonier var obevekligt beroende av matematiska proportioner. Pythagoréerna försäkrade och var helt förvissade om att matematiska lagar demonstrerade den exakta metodiken i den godhet som etablerat och styrde universum. Matematisk ordning föregick således harmoni, då det var dess lagar som styrde alla harmoniska proportioner. Efter att ha upptäckt dessa harmoniska grunder initierade Pythagoras småningom sina lärjungar i detta, som han kallade den högsta arcanan av alla mysterier. Han indelade skapelsens alla beståndsdelar i olika sfärer eller plan, vilka han gav vart och ett en ton, ett harmoniskt intervall, ett nummer, ett namn, en färg och en form. Sedan gick han vidare med att bevisa riktigheten i sina slutsatser med att demonstrera dem på olika nivåer av intelligens och materia från de mest abstrakta logiska premisser till den mest konkreta geometriska soliditet. Ur överensstämmelserna mellan dessa olika metodiker av bevisföring etablerades den odiskutabla förekomsten av vissa naturlagar.

Efter att ha etablerat musiken som en exakt vetenskap, applicerade Pythagoras sin nyupptäckta lag om harmoniska intervall till alla naturfenomen, så att han till och med demonstrerade de harmoniska förhållandena mellan planeter, stjärnbilder och naturens element. Ett anmärkningsvärt exempel på

moderna bekräftelser av antika filosofiska slutsatser är grundämnenas harmoniska progression. Medan han gjorde en lista över grundämnena i stigande ordning enligt deras atomvikt, upptäckte John A. Newlands, att vart åttonde grundämne upprepade särskilda egenskaper. Denna upptäckt är känd som *oktavlagen* i modern kemi.



Apollon och Hermes var äkta bröder och blandades ofta ihop i den grekiska mytologin, så att båda ofta övertog den andras karaktär och egenskaper.

Då de hävdade att harmoni inte bestämdes av sinnenas förnimmelser utan av logik och matematik, kallade sig pythagoréerna för *kanoniker* till skillnad från musiker av den *Harmoniska Skolan*, som hävdade att det var smak och instinkt som bestämde de normgivande harmoniska principerna. I iakttagandet av musikens djupgående verkan på sinnena och känslorna tvekade inte Pythagoras inför att påverka kroppen och sinnet med vad han kallade "musikalisk medicin".

Pythagoras markerade en sådan preferens för stränginstrument att han till och med gick så långt att han varnade sina lärjungar för att låta sina öron besudlas av pipor och cymbaler. Han menade vidare att själen kunde renas från irrationellt inflytande genom allvarliga sånger till ackompanjemang av lyran. I sin undersökning av harmonins terapeutiska möjligheter upptäckte Pythagoras att de sju tonarterna i grekisk musik kunde uppegga eller stilla de olika känslorna. Det har berättats, att en natt när han studerade stjärnorna kom en drucken ung man förbi som var galen av svartsjuka och samlade ved framför dörren till sin kärestas hus för att sätta eld på detsamma. Ynglingens frenesi tillspetsades av en flöjtspelare som en bit därifrån spelade en melodi i den skärrande Frygiska tonarten. Pythagoras övertalade flöjtspelaren att ändra melodin till den lugnare och mer rytmiska Spondaiska tonarten,

varigenom den berusade ynglingen genast besinnade sig, samlade upp veden igen och gick hem till sig med den för att använda den bättre.

Det berättas också hur Empedokles, en lärjunge till Pythagoras, räddade sin värd Anchitos till livet med att ändra tonart på den musik han spelade, när värden hotades med svärd av en vars far han hade dömt till avrättning. Det är också känt att läkaren Asklepios botade sciatica och andra nervsjukdomar med att blåsa i en trumpet i patientens närvaro.

Pythagoras botade många sjukdomar i både ande, kropp och själ med att ha särskilt utvalda musikaliska kompositioner spelade i den lidandes närvaro eller genom att personligen recitera särskilda utdrag ur Homeros eller Hesiodos. Vid hans universitet i Kroton brukade pythagoréerna inleda och avsluta varje dag med sånger, vid morgonen sådana som avsåg att rena sinnet från sömnens verkningar och inspirera det till dagens övningar, och till kvällen mer avslappnade och vilsamma sådana, som kunde bidra till vila och sömn. Vid vårdagjämningen organiserade Pythagoras sina lärjungar till en samling där alla stod i cirkel kring en i mitten som ledde dem i sången och ackompanjerade dem på lyra.

Pythagoras terapeutiska musik beskrivs av Iamblikos sålunda: "Det förekom vissa melodier som användes som botemedel mot själens passioner och även mot uppgivenhet och förtvivlan, vilka Pythagoras menade att var bästa botemedlet mot sådana åkommor. Andra melodier använde han mot vrede och raseri, och åter andra mot sinnesförvirring. Det finns också en annan kategori som används mot åtrå och begär."

Det är möjligt att pythagoréerna upptäckte sambandet mellan de sju grekiska tonarterna och planeterna. Som ett exempel kan nämnas, att Plinius förklarade att Saturnus rör sig i den doriska tonarten och Jupiter i den frygiska. Det är också uppenbart att temperamenten är kopplade till de olika tonarterna liksom passionerna. Således kan vrede, som är en eldig passion, spädas på med en eldisk tonart eller neutraliseras genom en vattnig tonart.

Emil Nauman summerar de långtgående effekterna av musik på den grekiska kulturen sålunda: "Platon var emot idén att musikens mening enbart var att skapa glada och lyckliga känslor och hävdade att den snarare borde inspirera kärlek till allt som är ädelt och avsky för allt som är lågt, och att ingenting kunde starkare påverka människans innersta känsla än melodi och rytm. Helt förvissad om detta var han överens med Sokrates lärare Damon av Athen om, att introducerandet av en ny och enerverande tonskala kunde skada framtiden för hela nationen, och att det inte var möjligt att ändra en tonart utan att statens grundvalar måste omskakas. Platon menade att musik som förädlar anden var av ett mycket högre slag än den som bara tilltalar sinnena, och han insisterade på att den lagstiftande församlingen måste ingripa mot musik av förråande och lösaktig natur och uppmuntra endast sådan som var ren och värdig; att starka och taktfasta melodier var för män medan smekande melodier var för kvinnor. Av detta framgår det att musiken tydligen spelade en viktig roll i fostrandet av grekisk ungdom. Den yttersta omsorg måste också visas i valet av instrumentalmusik, då frånvaron av ord fördunklade dess mening, och det var svårt att förutse om den skulle ha ett välgörande eller oroväckande inflytande på publiken. Den populära smaken, som alltid fjäskades för genom sinnliga och vulgära effekter, borde behandlas med förakt.

– med tack till Gunnar Colding för åtkomsten och tipset.

Palestrina och Orlando di Lasso.

Dessa båda 1500-talets största musikgiganter kompletterar varandra på ett märkvärdigt sätt nästan precis som Bach och Händel på 1700-talet, som heller aldrig träffades. Nu vet man inte säkert att Palestrina och Lasso aldrig träffades, men om de gjorde det vore det i så fall märkvärdigt att det inte skulle ha dokumenterats. Samtidigt vore det konstigt om de inte hade träffats, när de ändå tjänstgjorde samtidigt i Rom och rentav i samma kyrka (*San Giovanni in Laterano*), om dock Lasso gjorde det några år före Palestrina medan denne ännu satt inne i Vatikanen.



Som karaktärer synes Lasso ha varit av den gladare sorten medan Palestrina är mera inåtvänd och intressant. Orlande de Lassus var belgare, "den siste och störste mästaren av den flamländska skolan", och rörde sig fritt omkring i hela den tidens musik-Europa, det var då främst Nederländerna och Frankrike, Italien och Bayern. Han började av allt att döma komponera i Neapel, men även fast han huvudsakligen hörde hemma i den italienska skolan etablerade han sig senare vid hovet i München, där han förblev vid tjänst till sin död, om han dock aldrig upphörde att turnera, främst i Norditalien. Han var lyckligt gift och hade flera barn, av vilka två söner blev musikmästare som sin fader.

Som kompositör var Orlande de Lassus spirituell och effektiv, tekniskt överlägsen alla andra utom Palestrina och omåttligt produktiv. Mot slutet av hans liv grips han dock av melankoli och hypokondri, och något av hans överdådigt sprudlande energi synes ha avmattats. Till hans främsta elever – och detta är intressant – hörde Giovanni Gabrieli, som ju sedan blev både Claudio Monteverdis och Heinrich Schützs främsta lärare och föregångare.

I motsats till den världsberömde glade laxen Lasso förde Giovanni Pierluigi da Palestrina ett nästan statiskt liv djupt inne i de kyrkliga koralvalven främst bakom Vatikanens höga murar. Han lämnade nästan aldrig Rom. Han var född i den lilla staden Palestrina strax utanför, därav hans tillnamn, och växte upp som ett renodlat musikens barn som korgosse, gossopran och kyrkosångare. Hans speciella stil som kompositör är helt unik, helt personlig och på sin tid fullkomligt revolutionerande.

Den var så revolutionerande genom sin himmelskt upplyftande skönhet att det nästan förde honom i konflikt med kyrkan. Det var bara en påve som verkligen gynnade honom, Julius III, som såg till att hans första samling mässor blev tryckt 1554, en på sin tid epokgörande publikation, medan redan den följande påven såg till att han blev avskedad "enär han var gift": Vatikanens regler för tjänstgörande musiker krävde celibat av dessa. Palestrina fick därför flytta sin verksamhet till en kyrka utanför

Vatikanen för att sedan då och då återkomma in i påvens egna boningar när mer toleranta personer förlänades pontifikatet.



Anledningen till hans Marcellusmässas särskilda berömmelse är, att den kom till som frukten av Palestrinas svåraste konflikt med Vatikanen. Palestrinas överjordiskt svävande molnmässor väckte med tiden den invändningen hos kyrkopolitikerna, att musiken gjorde att inte orden klart kunde urskiljas. De menade att orden var viktigare än musiken, och om då polyfonin blandade ihop orden var det bättre att de sjöngs enstämmigt. I stället för att uppta detta som den direkta förolämpning mot hans konst och mästerskap som det var, komponerade Palestrina Marcellusmässan som en kompromisslösning, som visade full hänsyn både mot musikens krav och ordens framträdande roll. Efter Marcellusmässan kunde ingen kyrkopolitiker mera komma med några invändningar mot Palestrinas universellt revolutionerande polyfoniska konst.

Redan under sin livstid åtnjöt Palestrina, liksom Lasso, ett oerhört rykte, som dock berikades för Palestrinas del med en synnerlig respekt och vördnad. Liksom senare Monteverdi drabbades Palestrina också av personliga katastrofer: hans hustru och två av hans barn dog i en pestepidemi när han redan var kommen till åren. Emellertid var Palestrina i motsats till Lasso inte den som lät sig bli nedslagen. Han gifte om sig med en rik änka i sin egen åldersklass, varmed han äntligen fick sin ekonomi på fötter efter ett långt mödosamt liv som underbetald kyrkomusiker på nåder. Han dog 68 år gammal i februari 1594 efter 104 fullbordade mässor. Den av sin melankoli brutne mästaren Orlandus Lassus, även känd som den glade skojaren Roland de Lattre, dog fyra månader senare efter en produktion av över 2000 kompositioner, av vilka dock endast 46 var mässor.

Fotnot. Även om Lasso och Palestrina aldrig träffades, då de var strängt upptagna och hårt verksamma i olika kyrkor, borde Palestrina i Vatikanens korridorer på 1550-talet ha sammanträffat med den lille gamle skulptören och Peterskyrkans arkitekt Michelangelo Buonarroti. Släktskapen mellan Palestrinas mässor och Michelangelos sista Pietàgrupp (*Pietà Rondanini* i Milano) har ofta påpekats. Michelangelo gjorde ju som bekant även en Pietàgrupp (den näst sista) som fått namnet *Pietà Palestrina*.

Musikhistoriens mörkaste drama – Fallet Gesualdo.

Det var inget fel på honom. Det var bara det att han var svartsjuk. Han var en helt vanlig människa, som råkade vara född på solsidan av livet just där solen lyste som hetast mitt på dagen av det italienska renässanssamhället – han var hertig. Hans titlar var Hertig och Furste av Venosa, men hur grant detta än verkade var de konkreta omständigheterna små och skrala: ett litet slott ett tiotal mil öster om Neapel, och en by som hörde till. Det var i stort sett allt.

Men i detta slott vid denna avlägsna by bortom tid och rum kom ett drama att utspela sig som sedan dess aldrig har upphört att fascinera alla senare tider och framför allt musikhistorien. Ett trauma av astronomiska dimensioner och ohygglig tragik hade nämligen det sällsamma som konsekvens, att det alstrade en av musikhistoriens mest särpräglade tonsättargärningar.

Hertig Carlo Gesualdo, furste av Venosa, gifte sig 1586 med sin vackra kusin Maria d'Avalos, som vid 25 års ålder redan två gånger hade blivit änka. Bröllopet firades med all den övliga pompa och ståt under flera dagar som klassisk renässansprakt erfordrade, och ingen kunde ana vilka katastrofala olyckor som lurade i framtiden. Maria d'Avalos' osedvanliga skönhet och attraktionskraft skulle visa sig vara fatal för samtliga män som kom vid henne.

En av dem som hon inte drog sig för att föraktfullt tillbakavisa var sin makes egen farbror Giulio Gesualdo, som förtörnad och hämndgirig drog sin brorson avsides och viskade några väl valda giftiga ord i hans öra: "Har du inte märkt hur intimt din hustru och den ädle hertigen av Andria, Fabrizio Carafa, umgås med varandra? Jag föreslår att du tar reda på vad de egentligen har för sig när du inte är hemma."

Grön av svartsjuka mot den ståtliga och oemotståndliga hertigen av Andria följde den intet ont anande Don Carlo Gesualdo sin farbrors råd utan att misstänka dennes motivation och egna anslag mot hans hustru. En dag red han bort på ärenden som vanligt och lovade vara tillbaka följande morgon. Men utan förvarning återkom han redan lagom till midnatt med beväpnat följe, och mycket riktigt: i sängen låg hans hustru i Fabrizio Carafas armar. De hade varit allt utom diskreta.

Ingenting kunde hålla tillbaka den berättigade svartsjukans totalaste vrede. Båda massakrerades till oigenkännlighet med lika många sår och hugg och armborstpilar som självaste Sankt Sebastian. Värst tilltygades, enligt en samtida krönikör, 'de delar av henne som hon borde ha hållit renast'.

Saken väckte furore över hela Italien. Sådana dramer är ju inte alldeles ovanliga i de heta landskapen söder om Rom, men sällan ingår tvättäkta prinsessor, furstar och hertigar i dylika blodiga uppgörelser. Tragedin Gesualdo involverade den högsta tänkbara renässanssocietyten, och själva Vatikanen bävade i sina grundvalar, då flera biskopar och kardinaler ingick i släkten, framför allt helgonet Don Carlo Borromeo, hans morbror.

Men därigenom stod han i praktiken även över lagen. Han blev aldrig lagsökt för dubbelmordet. Saken undersöktes, noggranna protokoll upprättades som i detalj beskrev det massakrerade parets samtliga dolkstyng, huggsår och armborstpilars genomborrningsställen, men det konstaterades genast, att det var omöjligt att avgöra vem som åstadkommit alla dessa påfallande svärräkneliga dödssår, då det beväpnade folket varit talrikt och sedan skingrats. Man var benägen att anse, att det överraskade parets indiskretion hade varit total. Det sades inte, men det tänktes, att äktenskapsbrytarna hade fått skylla sig själva – de hade öppet inbjudit fan till sitt svarta bröllop.

Däremot hade han all anledning att frukta hämndaktioner från hertig Fabrizio Carafas familj, och detta var han mycket väl medveten om. Följaktligen befäste han sitt slott och isolerade sig fullständigt

däri. Han visade sig aldrig. Han blev en eremit, fången i sitt eget livs katastroftragedi, och han lät uppföra ett särskilt kapell åt cappucinerna i närheten med en sällsam altartavla, avbildande honom själv som bedjande om misskund till Frälsaren, som inte bara förlåter mördaren utan även de båda offren.



Men viktigare är, att under denna totala isolering från världen vidtar ett märkligt tonsättarskap. Hertig Carlo Gesualdo hade komponerat tidigare men aldrig på allvar. Nu ger han ut den ena madrigalboken efter den andra, alla för fem stämmor, inalles sex böcker, under de tjugo år som följer. Till slut, efter hans död, kommer slutligen en sjunde bok för sex stämmor. Men dessa madrigaler är inga vanliga madrigaler.

Av alla den tidens otaliga madrigalkompositörer är Gesualdo den som mest skiljer sig från mängden. Hans stil är fullständigt excentrisk. Han vågar vad som helst och är inte rädd för de mest skärande disharmoniska experiment i kromatisk och dissonansartad riktning. Ofta är hans madrigaler ytterst svåra att sjunga. De har utom en svindlande originalitet en skärande prägel, som väl kommer av tonsättarens egna hjärtskärande stämningar av förtvivlan och desperation. Att han aldrig blev lycklig mera ens i sin musik framgick tydligt inte minst under hans andra äktenskap, som blev olyckligare än det första, då det verkade, som om han undermedvetet ville hämnas på sin hustru, bara för att hon var hans hustru, med att bedra henne med vem som helst. Han manifesterade även ett antal sexuella perversiteter och utvecklade med åren en obotlig och ständigt tilltagande fallenhet för självplågeri, som om han aldrig kunde straffa sig själv tillräckligt.

Likväl är musikhistorien tacksam för hans stora tragiska drama. Ty utan presterandet av det exempellösa dubbelmordet, vars ohygglighet för alltid förblir utan motstycke, hade knappast Gesualdo någonsin gjort sig bemärkt som någon betydande kompositör.

Länk till Gesualdo:

<http://hem.fyristorg.com/baurelio/Gesualdo.html>

Claudio Monteverdis stora kris.

Denne musiker från Cremona var sin tids store musikrevolutionär, en kontroversiell nydanare som vände upp och ner på alla former och traditioner, en farlig 1600-tals-Wagner, som vållade bittert motstånd och ändlösa kontroverser, som hade återverkningar ända in på 1800-talet i och med att Verdi fann det lämpligt att utesluta honom ur sin lärokurs för unga kompositörer.

Vad var det då som var så revolutionerande med denne förbarockmästare, som kom att dominera nästan hela 1600-talets musik? Jo, det var Monteverdi som uppfann operan. Visserligen fanns det föregångare, men Monteverdi (1567-1643) var den egentliga uppfinnaren av operan som dramatisk konstart, där handlingens dramatiska skeenden illustreras direkt av musiken.

Det stora portalverket är "*Orfeo*", som uruppfördes till karnevalen 1607. Operan hade egentligen uppfunnits i Florens, och där hade redan ett antal operor komponerats och uppförts, men Monteverdi är den förste som ger operan ett eget dramatiskt liv genom att med instrumentation och musikaliska finesser ge karaktärerna individuella särdrag. Emellertid är Monteverdis livs svåraste kris intimt förknippad med födelsen av denna opera.

Han var då anställd av hovet i Mantua sedan 15 år och hade där vunnit ett anseende som Italiens störste musiker. Emellertid var hovet i Mantua aldrig nöjda utan krävde hela tiden mer av Monteverdi, samtidigt som de var tämligen återhållsamma med lönen. Monteverdi fick slita medan hovet njöt. Detta missförhållande, denna obalans mellan arbete och ersättning, gick ut över tonsättarens hustru Claudia, som från november 1606 aldrig mera tillfrisknade. Under hennes ständigt förvärrade sjukdomskris komponerar mästaren "*Orfeo*" om musikern som förgäves vill återföra sin hustru från dödsriket. Hon avlider ett halvår efter premiären och lämnar två barn efter sig åt tonsättaren att ta hand om ensam. Han lider av kroniskt överarbete, skapar nya operor och går karriärmässigt från klarhet till klarhet men vantrivs allt mera med sitt liv. 1612 får han nog, lämnar hovet i Mantua för gott, sadlar om totalt efter en lång och framgångsrik karriär som kompositör av enbart madrigaler och operor, och blir kyrkomusiker.

Året därpå inleder han sedan sitt nya liv som sakral kompositör och musikledare vid Markuskyrkan i Venedig, en tjänst som han sköter med den äran under sina återstående 30 år som musikens ledande stjärna för hela Europa, som bland andra Heinrich Schütz reser till för att lära sig mer av.

Denne djärve operakompositör bytte alltså tvärt karriär vid 45 års ålder och blev fullfjädrad kyrkomusiker i stället. Även hans kyrkomusik är på många sätt revolutionär då han även på detta heliga område bryter med tidigare traditioner. Hans musik framstår ännu idag som individuellt mycket särpräglad genom egensinnig stämföring (som Verdi varnade för), sin uppfinning och sitt bruk av *tritonus*-intervallet, den förminskade kvinten, "djävulen i musiken", och en unik känsla för mänsklig psykologi i det dramatiska komponerandet. Den första realistiska operan är hans sista opera från hans sista år "*Poppeas kröning*" om Neros och Poppeas förhållanden över Senecas lik, som genom sin oanständiga verism väcker anstöt och chockerar ännu idag. Hans tredje överlevande opera "*Odyssus hemkomst*" har orättvist kommit i skymundan för de båda mästerverken "*Orfeo*" och "*Poppea*" och är troligen mästarens mest undervärderade verk. En särskild charm i Monteverdis musik ger förekomsten av gitarren som orkesterinstrument, en originell krydda i orkesterklangen som senare tider fuskade bort.



Hans största sakrala verk är den tidiga Mariavespern, som komponerades redan 1610 och är hans första radikala steg in i kyrkomusiken. Han fördjupade ständigt sin andliga konst och tog den religiösa musiken på så djupt allvar att han till och med elva år före sin bortgång lät viga sig till präst.

Det förekom även andra kriser i hans liv. Hans yngre son Massimiliano utsattes som läkare i årtal för trakasserier av inkquisitionen, och en förhärjande pestepidemi lamslog musiklivet i Venedig 1630-31 så grundligt att det aldrig återhämtade sig helt. Men den svåraste krisen i hans liv var utan tvekan hustruns sjukdom och bortgång under tillkomsten av den första riktiga operan "*Orfeo*".

Girolamo Frescobaldi.

Höjdpunkten i Girolamo Frescobaldis karriär var väl då han höll sin debutkonsert som organist i Peterskyrkan i Rom år 1608 inför en publik av 30,000 personer. Han var bara 25 år gammal, men sådant var redan hans världsrykte som orgelvirtuos, att det blev sjuttonde seklets största musikaliska

evenemang, ungefär som Woodstock-konserten 1969 i det seklet. Därmed var Ferscobaldis lycka gjord, hans karriär var säkrad, och det blev inte mycket mer sedan än en idog tjänstgöring i Rom på livstid (med små parenteser i Mantua och Florens) och ett idogt komponerande för cembalo och orgel. Hans musik är spelbar än idag, han förblir för evigt den förste store orgel- och cembalovirtuosen och fingerfärdighetsvägröjaren, och från honom går linjen direkt vidare till Bach, Händel och Domenico Scarlatti. Han var född i Ferrara 1583, hade en hel del att göra med Don Carlo Gesualdo och dog samma år som den store Monteverdi 1643 men bara 60 år gammal. Därmed är det viktigaste sagt om honom.

Alessandro Stradella, mästaren i Genua.

Denne sällsamme musiker var en av 1600-talets mest påfallande genier och på sitt sätt en direkt fortsättning på Gesualdos märkvärdiga tonsättargärning som banbrytare och experimentator. Stradella var dessutom kanske sin tids mest berömde musiker vid sidan av Monteverdi, och han var inte bara berömd som musiker. Han var därtill en uppseendeväckande fruntimmerskarl, en grann och sannskyldig Don Juan, som hade en märkvärdig förmåga att trassla till det för sig just genom sina damer.

Det fanns dock en dam som han bara fick glädje och framgång genom, och det var självaste drottning Kristina i Rom. Hon kom ju dit 1655 efter att i all hemlighet ha övergått till katolicismen i Innsbruck efter sin sensationella tronavsägelse i Stockholm, som innebar att hon frivilligt avstod från den högsta ställning en människa kunde få i den tidens ledande stormakt. Hon föredrog att i stället bli en kulturell mecenat och ledstjärna i det då bigotta och neddankade katolska Rom, som just hade bränt Giordano Bruno på bål och tvingat Galilei att förneka att jorden kretsade runt solen. Efter några år i Rom upptäckte hon den föräldralösa pojken Stradella, som sjöng vackert och spelade flera instrument, och tog honom i sin tjänst som *servitore di camera*. Hon var den första att beställa verk av honom, och därigenom etablerades han redan som tjuugoettåring som Roms ledande musiker.



Alessandro Stradella var inte den enda framstående musiker som drottning Kristina tog under sitt hägn. Hon främjade även den äldre Scarlatti och framför allt Arcangelo Corelli, som genom hennes generösa hjälp kunde bilda och leda alla tiders dittills största orkester i Rom och inleda *Concerto Grosso*-epoken, som ju direkt kom att leda fram till barockmusikens prakt och prunk under Händel och Bach.

Men vi gå händelserna i förväg. Alessandro Stradella var före Scarlatti och Corelli den mest lysande musikstjärnan i Italien, och han torde ha varit något av den idealiske ädlingen och gentlemannen, som inte bara alla damer föll för, utan hela världen. Men när han började visa ett alltför närgånget intresse för även gifta damer visade det sig att han gått en aning för långt.

Han var 31 år gammal när det krisade till sig ordentligt för honom i Turin. Han var utomordentligt populär genom sina operor och oratorier, han gjorde sammanlagt sju av vardera, men hans samröre med en viss dam ledde till en större sammansvärjning mot hans liv. Dock misslyckades den fatala mordkomplotten, och han kunde åtminstone fly från staden med livet i behåll.

Det var inte första gången han råkade blanda in sig i oegentliga förhållanden. Redan i Rom hade han blivit inblandad i en härva, som involverade en planerad kupp mot en av de rikare kyrkorna i Rom, och planen hade varit, att de skulle komma undan med kyrksilvret. Emellertid misslyckades kuppen, och Stradella hörde till dem som även den gången måste fly från staden med dock livet i behåll. Inte långt senare blev han dock varmt välkomnad tillbaka inte bara av drottning Kristina utan även av påven och kardinalerna. Han var ju ändå Roms mest gudabenådade musiker.

Värre var det i Venedig. Där kunde han aldrig mer komma tillbaka. Efter att definitivt ha fallit i onåd hos en kardinal i Rom 1677 måste han lämna sin hemstad för alltid och tog då sin tillflykt till Venedig, all den tidens kättares och politiska flyktingars asylstad i Italien. Han engagerades där av den mäktige Alvire Contarini för att undervisa dennes älskarinna i musikens ädla konst. Men naturen tog ut sin rätt. Det begav sig inte bättre, än att han blev kär i henne och rymde med sin sponsors älskarinna från staden. Det var så han kom till Turin, och det var därför den mäktige Contarini sände ut ett antal lejda mördare att mörda honom. Första försöket misslyckades. Efter det andra försöket tvingades han lämna Turin – ensam.

Emellertid förblev hans musik på repertoaren där Mätt på livets alltför kraftiga pendelslag åt både höger och vänster och särskilt på alla dess nedslag sökte han sig en tillflykt i Genua. Där förblev han resten av sitt liv, högt uppburen, flitig som kompositör och konsertmästare och tycktes äntligen ha funnit en plats där han kunde arbeta i fred och förkovra sig. Men ack! Även där fanns det damer! Till slut begav det sig inte bättre, än att han på nytt blev involverad i en komplicerad kärleksintrig med en gift dam tillhörande stadens mäktigaste familj Lamellini, en ny mordsammansvärjning mot honom inleddes, och den här gången lyckades mördarna. Han blev helt enkelt avrättad av svartsjuka avundsmän, som inte längre kunde tåla att deras kvinnor föredrog den vackre begåvade Stradella mot de män de lagligt var gifta med. Han var bara 37 år gammal när han kallblodigt höggs ner mitt på Piazza Bianchi av en rasande äkta man i Genua den 25 februari 1682. Liksom Henry Purcell i följande generation skulle han fortfarande ha haft hela sin karriär framför sig. Nu blev han inte mer än en lovande och lysande pionjär och föregångsman, som dock banade vägen för både Corelli och de båda Scarlatti.

Men det var drottning Kristina, som hade gjort honom.

P.S. Alessandro Stradella torde höra till de ytterst få klassiska mästare i musikhistorien som faktiskt blivit mördade. Den enda som kanske kan dela den unika äran är Mozart, men i Mozarts fall vet man

varken säkert av vem han blev mördad eller om han alls blev mördad över huvud taget. Det kan ju faktiskt ha varit kvicksilverförgiftning till följd av syfilis.

Beträffande Gesualdo, så förblev han mycket högt respekterad under hela 1600-talet, och hans musik ansågs oöverträffbar. Det var först under senare hälften av 1700-talet, när musiken blev hårdare reglerad, som man började nedvärdera, ignorera och glömma honom. Men han har fått en lysande återupprättelse under vår egen tid genom ett otroligt nyvaknande intresse för hans musiks märkvärdigheter. Han har blivit kallad "sin tids Wagner", vilket är helt fel, och bland annat har självaste Werner Herzog gjort en film om honom.

*

Alessandro Stradellas liv och karriär gjordes omsider till opera av den f.d. adelsmannen Friedrich von Flotow, som familjen ville ha till diplomat men som föredrog att bli tonsättare. Denna opera "Alessandro Stradella" blev kompositörens mest populära efter "Martha" men innehåller dock många oegentligheter. Framför allt förekommer inte den viktigaste damen i Stradellas liv och den enda trogna: den svenska drottningen Christina, troligen själva nyckelpersonligheten till Stradellas oemotståndliga charm, omåttliga fåfånga och märkliga öde.

Vi nämnde att han mördades på *Piazza Bianchi* i Genua, men piazzan heter *Banchi* och är som namnet anger torget vid bankerna och själva börser, Genuas då centralaste plats. Man kan ännu idag se precis var Alessandro Stradella blev lönnmördad med besked av sin älskarinnas svartsjuka äkta mans lejda mördare.

Filmen om mästaren Sainte-Colombe och Marain Marais

En av de vackraste filmer som har gjorts i år (1992) och kanske på många år och kanske någonsin har blygt dykt upp på en liten Stockholmsbiograf och för övrigt nästan ignorerats helt. Ändå har en sådan berömdhet som Gerard Depardieu en av huvudrollerna. Filmen är fransk och heter på svenska "Alla tiders morgnar", men den fullständiga titeln är egentligen "Alla gryningar är utan återvändo". Vad som menas med filmens sensmoral är ungefär att vad man en gång ger sig in på måste fullbordas, att ingenting kan lämnas halvgjort, för då är det inte utfört alls. Men vad denna film egentligen är är någonting så unikt som en ytterst renodlad musikfilm. Den egentliga huvudpersonen är cellons föregångare på 1600-talet, Viola da Gamba, hur detta instrument hanteras och den musik som skrevs för det av gammalfranska mästare. Dessa är två: den gamle Sainte-Colombe, som stänger in sig med sin musik, och den unge Marin Marais, hans knölaktige lärjunge, som stjal mästarens musik och gör karriär med den. Men filmen är samtidigt mycket mer än bara musik. Mänskliga relationer tillspetsas till ett ytterst finkänsligt och pikant drama med skarpa övertoner. En av filmens höjdpunkter är när den gamle mästaren sitter instängd med sin musik i sin paviljong och gnider på sin Viola da Gamba och tänker på sin älskade avlidna unga hustru, när hon plötsligt kommer in och sätter sig och lyssnar i all sin ungdomliga skönhet. Naturligtvis blir mästaren häpen och upprörd, men finkänsligt sätter hon sitt finger på sina läppar i en gest som säger att han inte ska bry sig om det märkvärdiga i situationen utan bara fortsätta spela, vilket han följaktligen gör. Hon blir sedan hans enda publik men desto trognare som sådan under alla hans livs långa ensamkonserter.

Sällan har så vackra måleriska bilder visats i ett helhetssammanhang sedan Carl Th. Dreyers dagar. De intima ofta enkla bilderna är som ett tavellandskap i vilket man känner igen både Rembrandt, Claude Lorrain, Poussin och andra.

Presskritiken inför denna ovanliga film var i allmänhet positiv men med intressanta reservationer. Klagomål förekom mot att filmen var för vacker, att bildernas utsökthet blev pinsamt i längden, att filmens estetik var för renodlad, kort sagt, att skönheten blev för mycket. Detta är en normal svensk inställning. Är då skönhet något negativt? Är skönhet ett brott? En populär svensk konstnär tillfrågades inför en vernissage om han inte var rädd för att göra sina ganska realistisk-romantiska tavlor för vackra. Är då fulhet att föredra som någonting mindre anstötligt? Är alla amerikanska blodiga vålds- och actionfilmer att föredra framför denna unika franska skönhetsupplevelse, som inte ens engelsmän kan överträffa? Åtminstone drar de amerikanska våldspornografierna en större publik och gör de mera pengar, kanske mest emedan de visas på större biografer och ges en mycket bättre reklam. Men de försvinner och glöms fort, medan det bestående klassikervärdet hos ett konstverk som "Alla tiders morgnar" är obestridligt från början. Det behöver varken reklam eller braskande biografer.

Porträtt av gammal mästare.

Det råder delade meningar om det finns två eller tre porträtt av Heinrich Schütz. Vi lutar åt att det finns tre.



Det vanligaste porträttet är Christoph Spetners ansiktsavbildning från omkring år 1650, då mästaren var 65 år gammal. Den store musikern blickar förstrött åt sidan mot porträttmålaren, som mot en oförsämd förstulen fotograf. Ansiktsuttrycket är oändligt trött. Det är en desillusionerad man som är led vid hela världen, och ingenting kan längre glädja honom. Samtidigt är ädelheten i ansiktet påfallande: det är en ren musiker med en innerligt förädlad själ, och ingenting kan lura honom, ingen falsk ton slinker förbi denna luttrade musikers tillspetsade öra. Pannan är hög, näsan är lång och rak, skägget är

finare än Gustav II Adolfs och nästan lika fint som kardinal Richelieus, men det är ädelheten och renheten i dragen som är ansiktets dominerande uttryck.



Alla dessa karaktärsdrag är ännu mer markanta i det andra porträttet, som är en oljeminiatur från 1670, då mästaren var 85 år gammal. Det lilla porträttet visar mästaren i helfigur *en face* något

framåtlutad med ett notblad i händerna. Blicken är rak, genomträngande och obruten om dock ögonlocken är tyngre än någonsin. Detta är en vis man som gått igenom många skärseldar men bestått alla prov och kommit igenom dem med ryggen rakare än någonsin. Detta är den tyske Palestrina med något förklarat över sig, den ädlaste och mest upphöjda av alla sin tids konstnärer.

Vilket är då det tredje porträttet? Här kommer vi in på den spännande och kontroversiella frågan om huruvida Heinrich Schütz lät sig målas av Rembrandt eller ej. Den holländske mästarens porträtt av en namnlös musiker från 1633, då Schütz skulle ha varit 48 år gammal, uppvisar alla de föregående två porträttens krakarakteristika men med en avgörande skillnad: Rembrandts musiker är ung och fräsch, han strålar av seren optimism och nästan käckhet, här finns ännu inga desillusioner och ingen trötthet, det är en vital musiker full av skaparkraft med en definitivt positiv tillförsikt gentemot framtiden. Men samtidigt finns även här redan något av den höga renhet och klarhet som så starkt utmärker de andra porträtten av Schütz, varför vi tror, att även Rembrandts musikerporträtt är just av Schütz.

Schütz skulle i så fall ha gjort en avstickare till Holland på vägen från Dresden till Köpenhamn, vart han anlände i december 1633 för att tjäna kung Kristian IV som hovkapellmästare, när han inte längre kunde arbeta i Dresden på grund av det trettioåriga kriget. Att Rembrandt och Schütz stått i förbindelse med varandra tyder även andra fakta på, som att Burkhard Grossmann, kursachsisk tjänsteman som kände Schütz, besökte Rembrandt 1634 efter att ha fått kontakten med honom förmedlad just av Schütz.

Vem var då denne Schütz, som ännu var så fräsch och ungdomlig 1633 när Rembrandt troligen målade honom, och som verkar så obeskrivligt trött och medfaren på de båda senare porträtten? Han var 1600-talets störste tonsättare efter Monteverdi, men medan Monteverdi experimenterade djärvt med orkesterklanger och operautveckling så ägnade sig Schütz nästan strängt enbart åt vokalmusik. Kör a cappella var nästan hans enda instrument och åtminstone hans enda hemmaplan. Med sina körkompositioner och sin personliga polyfoniska konst lade han grunden för hela den tyska barocken med främst Händel och Bach som fullföljarna av den himlastormande upptornande polyfonala körmusiken, kanske hela musikhistoriens höjdpunkt. Hans körverk är 494 till antalet där endast en bråkdel är ledsagade av knappa instrument. För hans innerliga hängivelse åt den rena sakrala körmusiken är det helt på sin plats att kalla honom för Nordens Palestrina.

Sin utbildning fick han dock i Italien, och hans enda riktiga lärare var Giovanni Gabrieli, hos vilken den unge Heinrich Schütz upplevde sin kanske enda riktigt lyckliga tid i Venedig fram till 1611. Tyvärr dog Gabrieli redan 1612, och därefter förlorade Italien sin attraktionskraft för den saxiske musikern, som sedan höll sig till sitt gråa kalla Tyskland, utom när han senare reser ner igen för att förkovra sig med Monteverdis musik 1629.

Schütz var den enda musikern i sin familj, och han höll egentligen på att bli jurist, men lyckligtvis tog musiken överhanden.

Han gifte sig vid 34 års ålder 1619, men ehuru äktenskapet tycks ha varit lyckligt och han var varmt fästad vid sin hustru, så dog hon bara 24 år gammal efter sex års äktenskap efter att ha givit honom två små döttrar. Denna sorg synes han aldrig ha kommit över. Han gifte aldrig om sig, och även hans båda döttrar dog före honom. Den äldre dog 1630 knappt tjugoårig, men den yngre hann gifta sig och ge honom en dotterdotter, hans enda barnbarn.

Vad som knäckte Schütz var det trettioåriga kriget. Han var 33 år när det bröt ut och 63 när det tog slut. Han var anställd i Dresden som kapellmästare vid det kursachsiska hovet redan från år 1617, vilken anställning han vidmakthöll till sin bortgång, men kriget gjorde hans verksamhet omöjlig där, inte minst genom att det skördade så många offer bland hovets anställda musiker. Kriget och musiken var två helt

oförenliga världar, och Schütz slets mellan dem så att han nästan gick i bitar, då krigets verklighet oupphörligen blandade sig i hans musik och tvingade honom till en outhärdligt orolig existens, som förde honom på flykt från kriget bland annat under tre perioder till hovet i Köpenhamn, där hans tillvaro inte heller var särskilt säker utan snarlik en påtvingad exil. Han tog aldrig med sig sina döttrar till Köpenhamn.



När freden kom 1648 var han en bruten man utan några illusioner om mänskligheten kvar. Hans sista dotter gifte sig då med en jurist från Leipzig, men även hon dog efter bara sex års äktenskap.

Först när Schütz blir över 70 år blir hans existens någorlunda tryggad. Han lever ännu i femton år och arbetar inom den sakrala musiken in i det sista, precis som Palestrina och Monteverdi; och alla hans främsta körverk, framför allt de tre passionerna, kommer till vid denna höga ålder. Ännu efter det sista värdiga porträttet vid 85 års ålder, med den klara glansen i ögonen och den oöverträffade värdigheten i sin obrutna höghet, arbetar han i två år och avslutar sina sista körverk, psalmerna 119 och 100 samt en Magnificat, innan han vid 87 års ålder den 6 november 1672 efter en kort sjukdom utan långt lidande går in i evigheten.

Henry Purcells mystiska död.

En elak anekdot, som bland andra komponisten *Sten Broman* körde med på sin tid, ville göra gällande, att Henry Purcells hustru Frances Peters, moder till fem barn, vägrade släppa in sin make i deras hem om han kom hem från sitt arbete med musiken efter midnatt, att den store kompositören därmed måste tillbringa en höstnatt utomhus, ådrog sig en förkylning, som han misskötte emedan han inte kunde hålla ner arbetstempot, varför den förvärrades och blev hans död den 1 november 1695 då han var 36 år gammal, ett år äldre än Mozart. Vad som talar mot anekdoten är att Henry Purcells äktenskap var synnerligen lyckligt och harmoniskt, hans hustru var själv musikalisk och kunde vara honom behjälplig i vissa arbeten, och deras fem barn bekräftar familjelyckan. Det är svårt att tänka sig att en så lyckligt lottad maka skulle kunna vara så kortsynt och hjärtlös mot en så universellt älskad mästare till äkta man. Att han var varmt avhållen i alla läger både som musiker och som människa tyder all samtida vittnesbörd om. Att han dessutom maximalt älskade sin hustru och var henne trogen tyder hans generösa testamente på, som han författade vid sina sinnens fulla bruk efter att infektionen tagit överhanden, vilket testamente undantagslöst anförtror allt åt hustrun.

Däremot finns det även vittnesbörd om att hon kunde vara slarvig. Som hustru åt en så berömd och upptagen man, hovorganist i Westminster Abbey, det engelska hovets definitiva hovkompositör, som måste producera nya barockoperor varje år, måste hon ha haft väldigt mycket om sig med fem barn att ta hand om ensam, av vilka de flesta dog tidigt. Tydligast framgår hennes slarv ur utgivningen av hennes makes postuma kompositioner. Noterna utgavs efter hennes korrekturläsning med förödande feltryck och bland annat felaktiga klaver, som ledde till, att när Purcells "Te Deum" i D-dur uppfördes i katedralen då Mendelssohn besökte London, och dessa felaktiga noter i misstag användes, tvingades Mendelssohn lämna kyrkan. Musiken var mästerlig varför feltrycken var desto mer fatala.

Hustrun kan alltså inte helt befrias från misstanken om att ha varit slarvig, och att det över huvud taget har kunnat komma till en anekdot under mästarens sista dagar om att hustrun inte varit den allra mest perfekta tänkbara hustru åt en så hårt driven man skulle i alla fall tyda på att kanske röken inte var helt utan eld.

Emellertid är det mera troligt att dödsorsaken var något helt annat. Det har antytts att Henry Purcell var en hårt driven musiker med alltför många järn i elden samtidigt både på teatrarna, på operascenerna, i hovet och i Westminster Abbey. Han hade varit hårt driven som musiker redan som barn. Genom att han kom av en musikerfamilj växte han helt naturligt in i yrket och visade tidigt både brådmogenhet, en överlägsen skicklighet och ett mästerskap som kompositör utan motstycke före Bach och Händel. Inte ens Vivaldi var så driven som Henry Purcell. Bara de tolv fantasierna från 1680, då han var 20 år gammal, pekar redan fram mot "*Musikalisches Opfer*" och "*Die Kunst der Fuge*". Lägg till detta produktionen av sex operor, musiken till 43 skådespel, 25 solenna kantater, 10 världsliga kantater, 93 andra kyrkliga flerstämmiga hymner, 3 mässor, 228 sånger i en eller flera stämmor och ibland med kör, och 22 omfattande instrumentalverk, alltsammans en samling av 32 volymer musik, producerat under endast 15 aktiva tjänsteår. Vad får man av det? En musiker som arbetade ihjäl sig.

Henry Purcell är i själva verket troligen den förste av dessa gigantiska musikgenier, som sedan florerade så ymnigt under romantiken, som metodiskt hängav sig så totalt åt musiken att den blev hans förtidiga död. En sådan mognad som Purcell visade prov på så tidigt möter man senare endast hos en Mozart eller Mendelssohn. Han var färdig från början, så det var bara för honom att slösa ihjäl sig av sitt gränslöst storartade pund. Han hade inga hämningar därvidlag, han sparade inte på sig själv, och när han

överfölls av sjukdom vägrade han sluta arbeta för det. Ack, musikens trollmakt kan då även bli de mest storslagna av musikaliska genier alltför övermäktig, så att förnuftet ger vika för musornas besinningslösa sinnesflykt.



Musikens enda ärkeängel Arcangelo Corelli (1653-1713)

Han är en av de två framstående italienska kompositörer som hade drottning Christinas mecenatskap i Rom att tacka för mycket i den goda början på deras framgångsrika karriärer. Den andre var Alessandro Stradella (se Frtk nr. 81), men Corelli är den intressantare av de två, då han var den bättre musikern och då hans inflytande sträckte sig längre. I motsats till Stradella hade han även en balanserad karaktär, som var honom mycket behjälplig i tjänandet av musiken och sina medmusiker, och han hade aldrig samarbetssvårigheter med andra fastän han hade att göra med så betydande giganter på den tiden som Alessandro Scarlatti och Händel, vars operor och konserter han framförde.

Hans personlighet var väl överensstämmande med namnet, vilket det finns talrika vittnesmål om: han utstrålade en ärkeängels serenitet och var enbart angenäm att ha att göra med, vilket inte hindrade hans ansikte från att vrida sig i grimaser och konvulsioner och hans ögon från att brinna eldröda och nästan rulla ut ur sina hålor i den frenetiska ansträngning och koncentration som han lade ner i sitt violinspel. François Couperin avgudade honom och Lully avundades honom, före Haydn såldes ingen musik bättre än hans, och långt in på 1800-talet fortsatte han få tacksamma hyllningar för sin musik av samtida och efterkommande kolleger. Vivaldi och Telemann, Tartini och Bach och till och med Rachmaninov har ägnat honom sin hyllning i egna verk byggda på hans idéer.

Ändå åstadkom han relativt litet. Det revolutionära i hans musikgärning är att han är den förste som satsar helhjärtat på kvalitet och sätter denna framför och över kvantiteten. Han gjorde alltså ingen bruksmusik utan koncentrerade sig helt på konstmusik. Som sin tids mest inflytelserika violinlärare insisterade han på rigorösare disciplin och strängare krav på precision, det skulle vara perfekt eller inte alls, medan den tidigare universella regeln hade varit "hellre än bra". Han genomförde också systemet med jämn parallell stråkföring i orkestern – tidigare hade stråkmusikernas stråkar ofta kolliderat, då envar fört sin stråke som han själv behagade. Hans verk är enbart instrumentala: han skrev för soloviolin, för stråktrio och för kammarorkester. Det var allt. Hans sex opus omfattar bara 49 triosonater, 12 Concerti Grossi, tre kvartettsonater och en sinfonia, inalles 65 verk. Jämför denna kvantitet med Bachs och Händels tusentals mastodontverk. Likväl föredrar många än idag Corellis betagande julkonsert mot Bachs mera stökiga juloratorium. Alla Arcangelo Corellis verk är renodlade och finputsade som perfekta marmorstatyer, de är outslitliga och raffinerade och alltid behagliga. Det har sagts om honom, att konsten har bara två ärkeänglar: Rafael inom måleriet och Arcangelo Corelli inom musiken.

François Couperin.

Han är kanske den av alla franska kompositörer som haft det största och längstgående inflytandet på andra kompositörer av alla tider. Ändå komponerade han i stort sett bara för klaver och orgel. Bach studerade honom innerligt, Debussy och Ravel avgudade honom, Richard Strauss komponerade pastischer till hans ära, och Brahms ägnade 17 år av sitt liv åt att medverka till en noggrann publicering av hans samlade verk. Ändå vet man nästan ingenting om honom. Han var samtida men något äldre än Vivaldi, Händel och Bach, han dyrkade Arcangelo Corelli, och man vet att han brevväxlade mycket, bland annat just med Bach, och ändå har inget av hans brev kunnat bevaras. Merparten av hans brevsamling lär sedermera ha använts som skyddspapper till syltburkar.



Han förde en mycket blygsam tillvaro och sökte aldrig själv tjänst vid hovet, fastän det var där alla musiker samlades. Liksom Bach och Scarlatti tillhörde Couperin en gedigen musikersläkt som varit etablerade som musiker sedan slutet av 1500-talet och skulle förbli så till mitten av 1800-talet. De flesta var organister, men vår François Couperin, kallad "*le grand*", 'den store', gjorde sig mest bemärkt som klavermästare, och han ansågs överglänsa alla andra både som exekutör och pedagog. Han innehade dock samma kantorstjänst i samma kyrka, Saint Gervais, som de flesta i hans familj alltid hade haft och låtit gå i arv. Han lämnade aldrig Frankrike och knappast ens Paristrakten. I sin livsgärning och sitt levnadssätt med sin blygsamma och försiktiga framtoning påminner han som personlighet därmed väldigt mycket om César Franck, den störste franske organisten.

Desto större var Couperins integritet av hans rykte att döma. Det var inget fel på hans självkänsla och rättskänsla, och det klassiska porträttet av honom utstrålar en inre tillförsikt och säkerhet utan skavanker parad med en alert vakenhet som antyder en sprittande spiritualitet. Det är just sådan Couperins musik är. Den är oerhört spirituellt och känslig samtidigt som den är formfulländad och fullständigt ren men framför allt melodios. Detta är Couperins specialitet: det är han som i Frankrikes musik inför det lyriskt melodiska elementet, som sedan dess utmärkt allt det bästa inom fransk musik ända fram till chansongen och vår tids utsöktaste franska örhängen. Han är så rent musikalisk att han nästan inte kan komponera något utan att det blir oemotståndligt melodiskt. Inte konstigt att Bach försökte apa efter honom utan att lyckas och att han förblir dyrkad av alla organister och klaverspecialister ännu idag. Han är den renaste på området, och utan hans föredöme vore framför allt Chopin otänkbar.

Sagan om Vivaldi.

År 1291 upptäcktes Kanarieöarna av två män från Genua som hette Ugolino och Vadino Vivaldi. Det är första gången namnet Vivaldi låter tala om sig i historien. Dess värre fick de ingen ära för sin upptäckt, ty de dog kort efteråt till sjöss genom umbäranden. De kan ha varit bröder, och de kan ha varit släkt med Antonio Vivaldis förfäder.

Egentligen börjar dock sagan med staden Venedigs födelse under Attilas hunners härjningar år 453, när flyktingar från land sökte sig ut till Venetolagunens öar och där började bygga ett samhälle i hopp om att kunna få leva i fred för fastlandets världsliga barbarstormar. Den första dogen i den venetianska republiken valdes 697, och exakt tusen år senare har staden vuxit till Canalettos, Francesco Guardis, Carlo Goldonis, Monteverdis, Gabrielis, Guarnieris och Antonio Vivaldis oförgätliga skönhetsstad Venedig.

Vivaldis farföräldrar utmärkte sig i Brescia, men hans far kom till Venedig med sin mor som tioårig pojke för att lära sig till barberare. 1685, när Händel och Bach föddes, är dock Giovanni Battista Vivaldi en 30-årig violinist i stadens Santa Cecilia-orkester. I raksalongerna, där det alltid fanns musikunderhållning för väntande kunder, hade han gradvis bytt yrke. Antonio föddes den 4 mars 1678 efter att fadern varit gift i exakt sju månader. Antonio föddes två månader för tidigt och blev äldst i en syskonskara på tre bröder och tre systrar.

När man hör på Vivaldis musik slås man av dess absoluta renhet. Där finns aldrig någon disharmoni eller oregelbundenhet. Den är så absolut harmonisk att många tröttnar på den då den förefaller att alltid upprepa sig och aldrig förändra sin harmoniska struktur. Den verkar därigenom nästan kyskt jungfrulig, och även hans liv var till 100 % jungfruligt. Han prästvigdes vid 15 års ålder och var tio år senare en färdigutbildad präst. Emellertid var han inte alls någon jungfru astrologiskt utan motsatsen, alltså en av musikhistoriens många framstående fiskar, liksom Händel, Rossini, Chopin, Smetana, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Ravel, och många andra.

Att hans musik blev så jungfrulig och nästan segregerat renodlad i sitt ljusa harmoniska durspråk berodde dock mest på hans kroppsliga defekt: han led hela livet av en svår lungsjukdom kanske relaterad till tuberkulos, vilken hindrade honom i hans yrkesutövning, så att han ibland måste avbryta den heliga mässan när han läste den utan att kunna avsluta den. Komponerandet krävde en mindre sträng disciplin, som tillät honom att ta mera pauser och koppla av, så att denna verksamhet med åren mer och mer fick ersätta prästkallet. Han kallades dock alltid "*il prete rosso*", "den röda prästen", då han liksom sin far var rödhårig.

När kyrkan förebrädde honom för hans sekulära liv i hans äldre dagar skrev han i ett brev:

"Jag har inte läst mässan på 25 år, och jag kommer aldrig mer att göra det, inte för att jag förbjudits göra det, utan av nödtvång på grund av den sjukdom jag lidit av sedan födseln. Det första året efter min prästvigning läste jag ofta mässan men tvingades sluta, då jag tre gånger upplevde att jag måste lämna altaret mitt i mässan för min sjukdoms skull utan att kunna slutföra gudstjänsten.

Därför lever jag nästan bara hemma och kan bara lämna min bostad med droska eller gondol, ty till följd av mitt onda i bröstet kan jag inte gå. Ingen bjuder mig till sig, ty alla känner till min sjukdom. Vanligen kan jag lämna min bostad efter frukost men aldrig till fots. Därför läser jag inte mässan."

Den enda medicinen mot hans sjukdom blev musiken, och egendomligt nog gav denna honom sådana krafter att han aldrig tvingades avbryta sitt musicerande. Genom sina operor och konserter med det berömda *Ospedale della Pietà* med enbart virtuosa damer, som även framförde hans oratorier, blev

han internationellt uppskattad och berömd och stod på god fot med både hertigar, kungar och kejsare som han brevväxlade med. Som människa var han sangvinisk och mycket intensiv, en sann konstnär som levde bara för stunden.

Mot slutet av sitt liv fick han ekonomiska problem genom krigen i Europa, som hindrade dess furstar från att ta hans tjänster i anspråk, varför han såg sig tvungen att genomföra en större konsertresa. Därför dog han i Wien den 28 juli 1741 genom strapatser och motgångar. Längre kom han inte på sin resa, och han var då nästan utarmad. Hans begravning blev nästan lika fattig som Mozarts på en begravningsplats som likviderades 1858 genom Ringstrasses konstruktion. Vivaldis grav är alltså lika obekant som Mozarts, och hans kyrkogård finns inte ens kvar.

Han glömdes nästan genast, och hans musik föll strax ur modet. I samband med återupptäckten av Bachs musik under 1800-talet blev det åter tal om Vivaldi genom Bachs bearbetningar, men återupptäckten av Vivaldi kom inte förrän i följande sekel.

I vårt bullersamma århundrade med så mycket missljud, den klassiska musikens urspårning, atonalitetens genomförande och rockmusikens skrikiga hysteri har som kontrast mot allt detta Vivaldis musik väckts ur sin sovande grav ungefär som Drottningholmsteatern, och den framstår idag som den kanske renaste musik som någonsin har komponerats.



Kommentar till Vivaldi

Vivaldi har beskyllts för att ha komponerat samma konsert 400 gånger, men säger man så har man aldrig gett Vivaldi en riktig chans. Rent matematiskt och formellt på pappret och till konstruktionen påminner alla hans 409 konserter om varandra, men när man ser dem på pappret hör man inte hur de låter. Det unika med Vivaldis musik är dess perfekt melodiska och harmoniska renhet. Han är alltid ljus, vilket ingen av hans samtida är ens tillnärmelsevis. Förvisso kunde Bach och Händel komponera skickliga fugor och var de mera slängda i kontrapunkt och kunde de prestera maffigare körpampigheter, men i motsats till dessa är Vivaldi aldrig tung eller torr och förblir han alltid behaglig. Det är alltid en underbar avkoppling att lyssna till Vivaldi just för hans makalösa renhets skull i den harmoniska uppbyggnaden. Om Vivaldi bara kunde komponera samma konsert om och om igen hela tiden, så kan man säga det samma om Bachs kantater, som man lätt somnar till, och om Händels oratorier, som alla påminner om Messias. Man kan också säga det om Beethoven, som alltid drar till med samma storslägga i sina pompösa överdrifter, och om Mozart, som alltid är lika lättsinnig, och om Chopin, som alltid låter som vatten, för att inte tala om Bruckners oändliga symfoniers enfald eller Mahlers astronomiskt uppförstorade banaliteter. Kort sagt, säger man så om någon kompositör alls så säger man det bara för att slippa besväret att studera honom, och då kan man lika gärna vara utan honom – och då vet man inte vad man missar.

Vivaldis hemlighet

Vivaldi var ingen musikteoretiker utan en praktisk musiker, som kände sin lilla damorkester utan och innan och visste vad orkesterklang var för något och kunde manipulera med denna som han ville. Det viktiga för honom var hur det skulle låta, inte den intellektuella kompositionstekniken. Det fenomenala med hans musik är just dess kristallklara välljud. Ingen stämma eller not är onödig, utan han använder bara måttet lagom för att tillfredsställa det mänskliga örat utan att belamra det med för många stämmor på en gång, så att örat går miste om de flesta, som drunknar i kontrapunktiken, medan han strikt håller sig till melodi och ackompanjemang perfekt harmonierad. Det är hemligheten: ekonomi. För litet gör konsumenten bara hungrigare, och för mycket får honom att kräkas och storkna. Vivaldi håller sig konsekvent i mitten hela tiden, utan att det fulländade välljudet någonsin störs av någon disharmoni eller att någon bärande stämma störs av inkräktande motstämmor. Kontrapunktiken uppfann tekniken med motstämmor som försäkring ifall att melodierna inte skulle vara tillräckligt effektiva, så att motstämmorna skulle kunna komplettera dem vid behov, men en tillräckligt levande melodi behöver inga motstämmor. Det är ytterst sällan man hos Vivaldi hör någon melodi som man inte gärna gnolar med i eller inte lyssnar till med välbehag.

Endast en annan italiensk kompositör har haft samma kristallklart utmejslade melodiska koncentration i förening med sinne för en perfekt renhet i harmoniken, och det var Giuseppe Verdi.

Och Vivaldi komponerade inte bara 409 konserter. Han producerade också 136 kammarmusikverk, 54 sakrala körverk och 46 operor.

Antonio Vivaldis askungesaga

Höjdpunkten i Vivaldis karriär var väl när han 1728 begav sig från Venedig till Trieste för ett möte med kejsar Karl VI, som anlände dit för att inspektera en hamnanläggning. Kejsaren var en stor beundrare av Vivaldi, hans opus 9, "*La Cetra*", en samling om 12 konserter, var tillägnade honom, och det var inte Europas enda monark som varit Vivaldi nådig: till Frankrikes konung Ludvig XV:s bröllop komponerade han sin bröllopskantat "*Gloria e Imeneo*" (RV 687); men Karl VI tog emellertid priset: i Trieste 1728 tillbringade han mera tid tillsammans med Vivaldi än han någonsin givit sina ministrar.

Det var därför Vivaldi emigrerade till Wien när lyckan svek honom i Venedig och han stod inför en ålderdom av fattigdom och sjukdom. Venedig drabbades regelbundet av pesten och andra farsoter, och då Vivaldi var sjuklig med svaga lungor (troligen kronisk astma) trodde han sig kunna förlänga sitt liv trots allt med att flytta till Wien och därigenom även kunna få en välbehövlig vitamininjektion för sin musik. Karl VI förblev honom bevågen, men olyckan ville att han skulle avlida nästan direkt när Vivaldi genomfört sin emigration. Berövad kejserlig sponsring och inkomst fann sig Vivaldi mera nödställd än någonsin och avled själv endast nio månader efter sin kejsare, sommaren 1741.

Stället där han begravdes är nu Tekniska Institutet i Wien strax invid Karlskirche, och huset där han bodde, som revs kort efter hans död, är nu det berömda Sacher-konditoriet. Minnesplaketter kommemorerar honom på båda ställena, och han har även fått ett monument på Rooseveltplatsen mellan Votivkyrkan och Sigmund Freud-parken invid Wiens universitet.

Efter hans död börjar sagan. Hans musik förvann totalt och spårlöst, och endast "De fyra årstiderna" levde i viss mån kvar på repertoaren, den första komposition som direkt återger romantiska tolkningar i musiken av naturen, som brusande forsar, sångfåglar av varjehandas slag (var och en noggrant karakteriserad, 80 år före Beethovens Pastorsymfoni, den första "romantiska" och programmerade symfonin,) skällande hundar, jaktsällskap (ur både jägarens och offrets synpunkt), surrande myggor, gråtande herdar, druckna dansare, tysta nätter, frusna landskap, skridskoåkande barn, brusande stormar och lågande eldar. Johann Sebastian Bach var starkt influerad av Vivaldis konserter och arior, vilket inflytande lätt spåras i passionerna och kantaterna. I och med Bachrenässansen igångsatt av Mendelssohn på 1800-talet upptäcktes också Bachs transkriptioner av Vivaldi, och Vivaldiintresset började väckas. Dock var det först genom Fritz Kreisler som detta intresse tog fart. Denne framförde en violinkonsert i Vivaldis stil och utgav verket för att vara av Vivaldi, fastän det var av honom själv. Detta inspirerade den franske musikforskaren Marc Pincherle till att börja undersöka och efterforska Vivaldis verk. Detta var alltså två hundra år efter hans död, under vilka två sekler hans musik varit så gott som helt tyst — inte ens originalutgåvan av "De fyra årstiderna" var tillgänglig.

Ända fram till 1926 troddes merparten av Vivaldis verk vara förlorade och hade trots förlorade ända sedan Napoleon gjorde slut på republiken Venedig. Hösten 1926 lyckades man i ett kloster i Piemonte uppbringa 14 foliovolymerna av Vivaldis tidigare okända sakrala och sekulära verk. Folianternas numrering visade att åtskilliga saknades, och efter omfattande detektivarbete kunde även dessa återfinnas. I oktober 1930 hittades slutligen i förvar hos ättlingarna till storhertigen av Durazzo 300 konserter och 18 operor utom en hel del andra vokala och instrumentala verk, vilket nödvändiggjorde en total omvärdering av Vivaldis oöverskådliga insats i musikhistorien — och Vivaldirenässansen var äntligen efter 200 års törnrosasömn ett faktum.

Det största arbetet i Vivaldirestaurationen gjordes sedan av Universitetsbiblioteket i Torino genom sponsring av Roberto Foa och Filippo Giordano till minne av sina söner. I detta arbete deltog bland

andra Marc Pincherle, Mario Rinaldi, Alfredo Casella, Ezra Pound, Olga Rudge, Arturo Toscanini och Louis Kaufman. 1939 organiserade Alfredo Cassella den nu historiska Vivaldiveckan, under vilken de återupptäckta Gloria (RV 589) och l'Olimpiade för första gången framfördes igen efter mer än 200 år, men den verkliga Vivaldirenässansen tog fart först efter andra världskriget. 1947 grundade den venetianska affärsmannen Antonio Fanna *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* med kompositören Gian Francesco Malipiero som konstnärlig ledare med huvudsyfte att sprida Vivaldis musik och trycka hans noter.

2005 kom den första spelfilmen om Vivaldis liv ("Vivaldi, prins av Venedig"), och det spelas för närvarande in en ny med Joseph Fiennes i huvudrollen och med andra aktörer som Malcolm McDowell, Jacqueline Bisset och Gérard Depardieu.

Det upptäcks hela tiden nya verk av honom. Hittills upptar listan över 500 konserter, av vilka 230 är violinkonserter, 46 operor, 73 sonater samt symfonier, kammarmusik, sakral musik och mycket annat. Helt nyligen upptäcktes fyra sakrala körverk av honom i Dresden, som tidigare tillskrivits Baldassare Galuppi. Det visade sig att denne Galuppi någon gång efter 1750 fått en beställning på sakrala verk från Dresden och då skickat några Vivaldiverk som han döpt om med sitt eget namn. Bland verk av hans hand som fortfarande är förlorade och väntar på att bli återupptäckta märks *Nerone fatto Cesare* (RV 724, opera), *Artabano, re dei Parti* (RV 701, opera); och *L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù* (RV 645, oratorium).

Pergolesis "Stabat Mater".

Detta verk var hela 1700-talets mest publicerade musikverk och kom ständigt ut på nytt i nya upplagor, som alltid gick åt som smör. Det betraktades som det fulländade sakrala musikverket, mera gångbart i alla kyrkor än alla mässor och vesprar och oratorier, då det kunde anpassas både efter solister och körer, och, framför allt, då kyrkobesökarna aldrig somnade till det. Det är alltså idag ett friskt och tjugande verk i all dess tragik och djupa inlevelse i den vid korset drabbade moderns känslor, och troligen ännu idag det finaste "*Stabat Mater*" som komponerats.

Vem åstadkom då detta unika verk, som slog alla andra verk i samma genre ur brädet? Det var en ung sjuklig italienare som dog 26-årig i lungtuberkulos. Han hade varit sjuklig redan som barn och fått sitt ena ben vanskapt – det var skevt och mycket tunnare än det andra – kanske av tuberkulos, kanske av polio; och han var ingalunda självklar som något musikaliskt äss. Tvärtom. Han hade mest bara motgångar. Han hade dock en framgång under sin livstid: den underbara lilla buffaoperan "*La Serva Padrona*", "Pigan som härskarinna", som faktiskt bröt vägen för alla senare buffa- eller komiska operor – Rossini och Donizetti är den fulla blomningen efter de frön som Pergolesi planterade.

Särskilt många andra verk hann han sedan inte med. Det finns några andra sakrala verk också, men hans "*Stabat Mater*" anses vara det sista, och nästan hela hans världsrykte vilar bara på detta enda verk.

Det finns några andra liknande verk av samma unika karaktär som denna svanesång av en döende ung kompositör. Mozarts "*Requiem*" är väl det bästa och största parallellfallet, men även Schuberts sista levnadsårs produktion bär samma prägel av en innerlighet utan gränser accentuerad av ett personligt nästan expressionistiskt tonspråk som inte är av denna världen. Även Beethoven avslöjar genom sina brev att hans dövhet innebar ett ständigt umgänge med döden. Även Tjajkovskijs *Pathétique*-symfoni är ett sådant verk i dödens skugga, liksom Offenbachs enda opera, som ännu ej var orkestrerad när han avled.

Barockensemble en Kastratensemble?

"Barockproblemet" handlar inte om vad som är rätt eller fel, snarare då om *varför*. Barockfundamentalisterna har bestämt att barockmusik ska spelas "lätt och luftigt", med massor av påhängd ornamentik och helt utan vibrato! Lägg till detta cellister med nästan vertikalt hållna instrument! Den idag långa och ofta vinklade "stackeln" under cellon hade ännu inte uppfunnits. Så spelstilen var troligtvis bara framtvingad av 1600-1700-talets primitiva stråkteknik, som i sin tur berodde på att man var tvungen att spänna taglet med fingrarna. Man höll i stråken på ett sätt som i praktiken inte tillät en romantisk spelstil även om man så hade önskat. Romantisk musik kräver nämligen att man kan "gräva sig in" i strängen på ett mycket kraftigare sätt och *bibehålla ett jämt stråktryck i hela stråkens längd!* Men ett sådant konstant tryck kräver också att man färgar tonen med vänsterhandens s.k. vibrato, som i stort sett är identiskt med sångares dito. Utan ett sådant vibrato skulle det låta kallt, rått och uttryckslöst och därmed vara en meningslös "stråkreform". En sådan romantisk reform möjliggjordes ungefär samtidigt som stråkar började byggas med modern teknik, där taglet är konstant hårt spänt med hjälp av en skruv. Samtidigt ändrades sättet att hålla i en stråke radikalt.

Tidsmässigt sammanfaller det logiskt med romantikens intåg i musiken, ca 1825 och framåt. Försök bara att spela Mahlers kända Adagietto ur 5:e symfonin på tidstroga stråkinstrument med dito stråkhållning den som kan, nej, nej, i långsamt originaltempo....

Med barock stråkhållning och spelstil följer automatiskt ett "luftigare" och rörligare tempo. Ett verk som inte har någonting att vinna på det är t.ex. första och sista satserna i Bachs Matteuspassion. Ändå har vissa dirigenter på senare tids inspelningar utsatt denna musik för en barock "medicinering", varpå också följer "biverkningar", som att musikens *tyngd och dramatik* nästan helt försvinner. Att både sångare och musiker på 1600-talet inte kunde eller ens fick färglägga musiken med mänskliga varma känslor genom det tidigare nämnda vibratot, var säkerligen mer ett resultat av kyrkans tukt än Bachs egen vilja, hur Gudfruktig han än må ha varit. Vilken spelstil Bach skulle föredra visste han nog inte själv, då han varken kunde veta och ännu mindre höra vilka stråktekniska möjligheter inklusive vänsterhands och röst vibrato som skulle dyka upp drygt 100 år efter Matteuspassionen.

Alltså är allt ev. prat om "autenticitet" och "original" bara av hypotetiskt/akademiskt värde. Ändå försöker somliga dirigenter göra karriär på dylik interpretation. I Matteuspassionens första sats uppstår då ofrivilligt mindre opera och mer en operettliknande atmosfär, må vara en tragisk sådan. "Barockisering" sker oftast med stort engagemang och stränga regler liknande de som fundamentalister av alla sorter brukar hålla sig med. För mig ser det bara ut som om de har ett "inverterat känsloliv", dvs. det är viktigare för dessa dirigenter att tillfredsställa akademisk och intellektuell fåfänga, än att ge publiken en för *örat* och *hjärtat* optimerad musikupplevelse. Många musiker har också sett en chans att profilera sig och vrider därmed själva klockan tillbaka till 1600-talets instrumenttyper och spelstil. Man startar allehanda barock-ensembler och naturligtvis är de då angelägna om att få visa upp sin specialkompetens så ofta som möjligt. I sämsta fall får vi då en parallell till många av dagens (manuslösa) TV-program, där de medverkande artisterna ofta har dubbelt så roligt som publiken har....

Under sex år var jag medlem i Sveriges Radios Gosskör (1958-1963) under Åke Åhlén. En av mina sista konserter med kören var just den årliga direktsändningen av Matteuspassionen från Engelbrektskyrkan under ledning av Erik Eriksson. Ett par år senare gavs den ut på LP-skiva och kan mycket väl tjäna som ett hälsosamt riktmärke med avseende på dessa problem. Mina ord i detta ämne gäller huvudsakligen första och sista satsen i nämnda verk. Det finns ingen vetenskap eller ens

musikestetik som säger att 1700-tals verk inte får tillföras nya *tekniska* och musikaliska landvinningar (från 1800-talet) och med dem få en ökad uttrycksmöjlighet! Det finns inte heller något som säger att Bachs Goldberg-variationers *musikaliska innehåll* blir "våldtaget" bara för att de framförs på piano istället för cembalo! Tvärtom kan man ofta höja den gamla musiken till nya och "djupare" nivåer med hjälp av modernare teknik!

I fråga om Bachs cellosviter har t.o.m. den paradoxen uppstått, att s.k. romantiska 1800-tals-tolkningar framstår som betydligt *mindre* rytmiskt flummiga än de, där alla "tidstroga" manér med ständiga "ornamenteranden" har lagts till. Med denna akrobatik, som andas lite för mycket av hör-på-mig-jag-är-barockspecialist-mentalitet, försvinner alla musikaliska landvinningar som tidigare nämnts. M.a.o. om man för att få tillgång till *ett* musikaliskt uttryck, måste plocka bort *flera andra*, däribland så bärande saker som en rytm och puls som svänger, betalar lyssnaren ett alldeles för högt pris. Jag kan helt enkelt inte höra att Bachs cellosviter har gjort någon musikalisk "nettovinst" på att avromantiseras av "tidstroga" nördar.

Ett för mänskligheten allt vanligare behov må vara "*back to basics*", särskilt när saker och ting har gått för långt. Men vid normala reguljära framföranden av barockens verk har mig veterligen ingen musikalisk substans exploaterats sönder, degenererat eller sparat ur hittills! Så barockmedicinen tycks snarare vara en trend som påtvingas publiken av diffusa, akademiska och intellektuella orsaker, av kultursnobbar som vill profilera sig, göra sig märkvärdiga över ingenting. Att erbjuda publiken det märkvärdiga ORIGINALET (häst och vagn istället för biltaxi) står för ett mer musealt kuriosa tänkande än att det fyller ett reellt musikaliskt behov. Romantikens uttrycksmedel har många gånger framkallat glädjetårar hos publiken. När såg man någonting sådant under en barock eller tidstrogen dito? Självt har jag inte ens hört talas om det....

Om man däremot från en barock version kastar sig rakt i armarna på t.ex. Robert Wells och hans "*rock*"-versioner, kommer saken i ett helt annat läge. Då har man inte *utvecklat* instrumentet utan snarare *tillfört* extra maskinell icke akustisk utrustning som förändrar både klang, rytm och instrumental balans. Då kan puritaner och nördar börja tala om musikaliska våldtäkter istället för dito orgasmer...

Pga. ovanstående dristar jag mig till följande ovetenskapliga men inte *helt* otänkbara hypotes:

Någon har viskat till mig att kyrkan föredrog kastrater på Bachs tid. Då är det helt logiskt att de också gillade en kastrerad *interpretation*. Då *instrumentalisterna* trots allt inte var kastrerade, blev de tvungna att hitta en annan utväg för energin än den romantiska. Någon kom väl då på att man kunde "*sublimera*" kraften till ornament och girlanger påklistrade på ytan likt en julgran. Och kompositören hade ju påpassligt lämnat utrymme för just sådana manér. Mycket trevligt, men efter 5 min. blir det väldigt tjatigt och förutsägbart...

"En Kammarmusiker"

Som vanligt kan vi inte annat än fullständigt hålla med vår kammarmusikervän från bättre tider. Ett iögonfallande fenomen i samband med barockmusiken är hur musikens snabba tekniska utveckling från Gluck till Wagner medförde att barockens faktiska landvinningar och förtjänster snabbt förträngdes och glömdes bort. Redan under sin livstid blev "gamle Bach" föraktad och övergiven av sina mer karriärlystna söner för att han inte hängde med i tiden men förblev trogen gamla former. Händel synes ha klarat sig bättre därvidlag och förblev omistlig ända tills Bach återupptäcktes och "moderniserades" till godo under romantiken. Händels operor sattes i malpåse som stolliga i jämförelse med exempelvis Wagners absurda mastodontschabrack men kom fram igen när modetrenden under 1900-talet följde

världskrigens självdestruktivitet. Verdis operor snarare bejakade än (som Wagner) körde över de tidigare århundradenas operalandvinningar, med ett undantag: Verdi censurerade Monteverdi. Detta fenomen kräver nästan ett kapitel för sig.

Detta är desto mer anmärkningsvärt då Monteverdi är operans huvudsaklige skapare. Verdi dömde honom hårt för hans "orenheter och oegentligheter", vilket man kan förstå ur den synpunkten att knappast någon operatörsättare någonsin var så "ren och ordentlig" i vad han skapade som Verdi. Dock underlät Verdi att betrakta sin store föregångare ur dennes eget tidsperspektiv (1600-talet).

På Monteverdis tid hade man ännu inte kommit fram till dur och moll, och musiken bedömdes på helt andra estetiska grunder än idag. Man hade helt andra förutsättningar och extremt mycket mer begränsade medel. För Monteverdi med sitt tidiga 1600-tals mycket knappa musikaliska medel synes hans huvudsakliga strävan ha varit att skapa en ändamålsenlig stämning genom koncentration på "*soundet*". Han blev sin tids oöverträffbare mästare inom den sakrala musiken genom denna strävan men fortsatte vidare och experimenterade fram den första riktiga operan, "Orfeus" ("*La favola d'Orfeo*", 1607!), kanske det mest epokgörande musikverk som någonsin presenterats, mera historiskt betydande än både "Barberaren i Sevilla" och "Tristan och Isolde", i synnerhet när man beaktar den efterföljande operalitteraturen. "Orfeus" förblir nummer ett. Vad Monteverdi mest experimenterade med var klanger och instrumentala effekter. Således förekommer det instrument i hans operor som sedan dess totalt fallit ur allt orkesterbruk, främst gitarren, som tillför hans operor en egenartad förtätad stämning, som senare går förlorad när större orkestrar dränker och omöjliggör gitarrens intima karaktär. Där förekommer också orgelliknande instrument som virginal och den mycket effektfulla regalen. Betecknande för Monteverdis tid och praxis är även att noternas huvudsakliga funktion inte är att bli exakt efterföljda utan snarare att tjäna som stöd för en levande tolkning av kompositionen: musikhantverkarens skicklighet vid framförandet är viktigare än själva noterna.

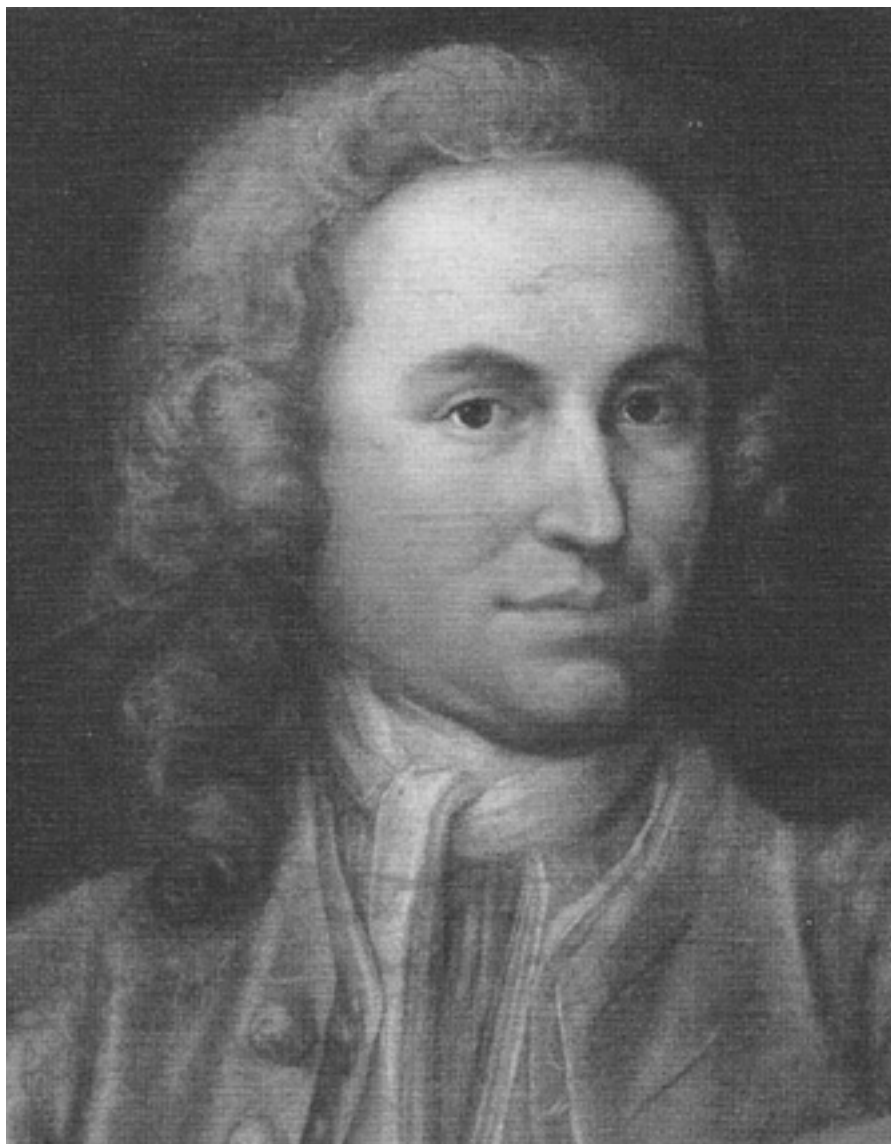
Naturligtvis kan man ur sådana noter utläsa alla möjliga "orenheter och oegentligheter", men det är fel att döma Monteverdi därefter. I stället bör man göra som man gjorde på hans egen tid, nämligen utläsa mer ur noterna än vad som står i dem, eftersträva Monteverdis klangideal och "*det rätta soundet*" och lägga större vikt vid fromheten till musikens inre liv än vid det rent tekniska.

Det är kanske där som Nikolaus Harnoncourt och andra barockfantaster som försökt gå tillbaka till barocken gått fel, då de bara lyckats återskapa barocken rent tekniskt medan de missat poängen: musikens känsla, som står över all teknik, och som Eric Ericson i Engelbrektskyrkan lyckades bättre med att framhäva i Mendelssohns efterföljd än vad Harnoncourt någonsin lyckats få fram genom en löjlig återgång till barocktidens rent tekniska primitivitet.

Hem till Bach.

Alla känner sig hemma hos Bach. Det är omöjligt att träffa på någon som inte känner sig helt som hemma i hans musik, även om de kan göra det på mycket olika sätt. Den ena kan till exempel säga: "Den enda delen av Bachs musik som håller är hans sakrala musik. Resten kan man vara utan, då det bara är ytligt hantverk, men det finns ingen bättre kyrkomusiker." En annan kan mena: "Matteuspassionen är ren sentimental sirap, och kantaterna är ofta väldigt banala och upprepar sig hela tiden. Nej, Bach skulle ha blivit helt och hållet en sekulär kompositör. Hans engelska och franska sviter, Brandenburg-konserterna och uvertyrerna är oöverträffade geniala mästerverk. Att han fastnade i kyrkomusikerfacket

förstörde honom." Och andra kan mena: "All Bachs instrumentalmusik inklusive hans orgelverk är bara ytliga broderier, medan det var den mänskliga rösten han visste något om och kunde komponera för. Musikhistoriens största förlust är att Bach aldrig komponerade någon opera." Andra kan mena, att det är bara Bachs orgelverk som det verkligen är något med, och så vidare. Detta skulle indikera, att knappast någon kompositör är så universell i sina specialkunskaper inom musiken som Bach, då han i stort sett alla genrer utom operan åstadkom oöverträffade höjdpunkter.



Nackdelen med detta överlägsna mästerskap förföljde Bach under hela hans liv. När han som barn ständigt ville studera mera musik greps hans äldre bror, som han bodde hos efter båda föräldrarnas bortgång 1694, av avund inför hans begåvning och låste in de verk av Pachelbel som Bach ville studera. Men Bach kom på ett sätt att komma in i skåpet nattetid, ta ut noterna och systematiskt kopiera dem blad efter blad under tjugo nätter med bara månen som belysning. När han nästan fullbordat kopieringen kom brodern på honom och förstörde hela arbetsresultatet.

När Bach begav sig till Lübeck för att träffa Dietrich Buxtehude var han anställd som organist i Arnstadt och bad helt korrekt om ledighet innan, fick den och satte sin kusin på orgelbänken under tiden. När han kom tillbaka kallade konsistoriet honom till förhör. Han hade utsträckt en beviljad fyra

veckors vistelse i Lübeck till 16 veckor, och därför skulle han nu sättas på plats. Det kom fram att en gammal bonde hade klagat på att hans orgelpreludier var för långa. Bach frågade hur långt ett preludium då skulle vara. En halv minut torde räcka. Bach spelade aldrig mer preludier som var längre än en halv minut.

Också när Bach hamnade i fängelse var det inte så mycket för hans musiks skull som för det att hans överordnade inte kunde tolerera att vara utan honom. Bach hade den gången sökt en tjänst i Köthen, vilket hans arbetsgivare hertigen i Weimar tagit illa vid sig för. Hertigen satte Bach i husarrest i slottstornet tills han skulle komma på bättre tankar, vilket Bach inte gjorde på en månad. Den månaden utnyttjade han i stället till att skriva ner sin "*Orgelbüchlein*".

Men värst blev intrigerna i Leipzig, där Bach hade två (egentligen fyra) kyrkors musik på sitt ansvar och ett förfärligt kotteri omkring sig att tampas med. Värst var prefekterna, de av kyrkorådets rektor utsedda körledarna. Det blev ofta slagsmål som kunde förekomma ända upp på orgelläktaren. Vid ett tillfälle grep Bach en av prefekterna i nacken och körde ut honom med våld. Den egentliga orsaken till dessa strider var den unge rektorn Ernestis opposition mot Bachs gammalmodiga ideal. Den nya tiden krävde saklig bildning med vetenskaperna i första rummet medan Bach representerade ett äldre teologiskt bildningsideal med latin, grekiska och humaniora som heliga kor. Det var således rektorn Ernesti som vände sina prefekter mot Bach medan Bach mot ålderns höst fick allt svårare att få det som han representerade som taget för något självklart.

Egentligen kan man spåra alla konflikterna i Bachs liv till det enkla förhållandet att han var en överlägsen personlighet och att sådana alltid väcker avund. Dessutom var Bach alltid en sådan som stannade kvar och höll fortet och inte en som när det var lämpligt unnade sig en längre tids semester. Med åren tog detta orättvisa motstånd mot hans personlighet honom allt djupare när även hans egna söner, den ena efter den andra, lämnade honom och hans religiösa ideal för att i stället bli helt sekulära.

Bach beskrevs av sina samtida och lärjungar som en som "alltid gick med huvudet i molnet" eller "ett geni som levde i en helt annan värld". Dock var han absolut inte alldeles världsfrånvarande. Han hade en glad och uppsluppen humor och älskade att umgås i festliga sammanhang, vilket exempelvis hans "Bondekantat" och "Kaffekantat" visar. Få musikerhem har varit så öppna som hans – sina närmaste elever bad han alltid bo hemma hos sig så att han bättre kunde ha daglig kontakt med dem. Hans tjugo barn och hans båda hustrur vittnade om ett sällsynt lyckligt och harmoniskt familjeliv. Om han ständigt levde i en annan värld än denna var det en bättre värld än denna.

Hans musik förblir en av musikhistoriens absolutaste högborgar, den är ofrånkomlig, outhärlig och unik, och det gäller nästan allt vad han komponerade. Tyngst vikt har kanske de mer än 200 kantaterna. Tagna en och en kan de visserligen ibland framstå som litet banala, upprepade och naiva, men de har alla en skimrande värme att sprida, och de om något kan inge musikkännaren den mest intima hemkänsla. Inte ens Händel kunde komponera något så religiöst innerligt som "Mattheuspassionen", och H-moll-mässan har inget motstycke i musikhistorien. Närmast skulle Mozarts C-moll-mässa ha kommit, om den hade fullbordats.

Passionen.

Vår tidsresenär träffade på César Franck i Paris mitt under Pariskommunens svåra politiska kris, vilket fick honom att erinra sig ett annat sällsamt och minnesvärt sammanträffande med en organist under helt andra sorts krisartade omständigheter.

Ett annat minnesvärt kyrkobesök som kom att äga rum helt av en slump var på samma förekomna anledning: jag hörde musik inifrån en kyrka och gick in. Men vad jag möttes av där var någonting som jag aldrig i mina vildaste föreställningar hade kunnat vänta mig. Det var inte bara musik. Det var som om alla änglakörer på en gång och med alla orkestrar stämde upp till en högtidlighet utan motstycke och framkallade en sådan överväldigande stämning att det var omöjligt att inte röras till innerliga tårar.

Detta var under den underbara uppblomstringen efter det stora krigsårhundradet, som såg det första ordentliga världskriget, som varade i trettio år, med framför allt en apokalyptisk förödelse över hela Tyskland som resultat, som kanske främst konsten och musiken blev allvarligt lidande av: Heinrich Schütz i Dresden, till exempel, såg alla sina musiker försvinna, dö ut och stupa i kriget, så att han måste lämna sin viktiga musikerbefattning och tillfälligt utvandra till Köpenhamn under många år, tills Tyskland lugnade ner sig, vilket det dock tyvärr aldrig riktigt har lyckats göra. Ju mindre sagt om den saken, desto bättre.

Denna konsert var dock som en välbehövlig kontrast mot just allt det tyska eländet, som egentligen då aldrig varit annat än krigsskådeplatser ända sedan Martin Luther startade den radikala reformationen. Jag stannade kvar och övervarade konserten till slutet. Tyvärr hade jag råkat anlända till avslutningen, vad jag hörde var själva slutklämman till, vad jag senare förstod, ett omfattande kyrkomusikaliskt verk på omkring tre timmar med körer, solister och orkester, och de hade alltså hållit på bra länge när jag kom lagom till att de skulle sluta.

Ändå kunde jag inte slita mig även efter att konserten var slut. Jag förstod av några, som jag intresserat frågade om saken vad det hela egentligen var för något och vad det handlade om, att detta var ett årligt evenemang som uppfördes just under den här tiden, men att det nu var osäkert om det skulle kunna äga rum fler gånger.

Detta väckte en sorts alarm i mitt hjärta och även en viss protest. Hur kunde man avbryta en sådan tradition, om den hållit på i många år och var av så betydande kvalitet? Därför gick jag efteråt upp till orgelläktaren, där jag uppfattat att organisten fortfarande dröjde sig kvar vid orgeln, och vågade gå fram till honom och presentera mig.

Han vände sig om med ett ganska outrannsakligt uttryck i ansiktet. Tydligt hade han ingen aning om vad han skulle säga till mig, då jag var en främling, och då han aldrig för sitt liv kunde begripa vad jag hade där att göra. Därför bröt jag den laddade tystnaden och frågade rent ut:

”Jag hörde just där nere att detta kunde vara sista gången ni framförde detta storverk. Tyvärr hörde jag det nu för första gången och fick inte höra mer än slutet.”

Då fann han sig och sade: ”Jag beklagar, men det är ingens fel.”

”Men vad är då anledningen? Ett verk som detta borde framföras i alla kyrkor.”

”Min vän, jag är en trött gammal man och håller på att förlora synen. Jag är inte kapabel att sköta mitt jobb längre. Jag har varit organist i hela mitt liv och älskat mitt arbete, men när synen sviker mig måste jag acceptera att jag inte längre kan läsa noter.”

”Men kan en sådan sak inte åtgärdas? Numera finns det skickliga läkare som kan göra vad som helst.”

”Jag vet, och jag rådgör just nu med en sådan, men chanserna är små, och riskerna är stora. Men ni har rätt. Jag har ingenting att förlora. Det kanske innebär att jag förlorar synen helt och hållet, men i så fall har jag i alla fall försökt och gett vetenskapen en chans. Om det skulle lyckas vågar jag inte tänka på vilken lycksalighet det skulle bli.”

Han vände sig åter till mig. ”Så synd att ni inte fått höra verket tidigare. Vi har framfört det i många år, och det är min största skapelse, min största smärtas barn, och ändå hade jag många, som kom till under betydligt smärtsammare förlossningar. Genom en av dem förlorade jag min första hustru.

Men jag kan inte klaga. Jag har levt ett lyckligt liv, och jag har minsann haft roligt. Jag tror till och med jag varit mera lyckligt lottad än min store kollega i London, då jag här i Leipzig hela tiden fått glädjen att få arbeta med en barnkör, vilket han med alla sina körer aldrig fick, och inte vilken barnkör som helst – den har varit etablerad sedan 1200-talet! Och gissa hur många barn jag själv lyckades sätta till världen?” Han log. Jag kunde omöjligt gissa. ”Tjugotvå. Vartenda ett av dem var mitt livs största glädje, och de flesta av dem har artat sig väl och blivit etablerade musiker med en mycket bättre ställning än jag, då få av dem ville vandra i mina trånga fotspår och nöja sig med att bara bli kantor. Den mest framgångsrika av dem musicerar tillsammans med kungen av Preussen och har aldrig mera tid att besöka mig eller sin moder.”

Det var något oerhört sorgset över honom, samtidigt som han uppriktigt njöt av sina gångna tiders glädjeämnen. Medveten om sin fallerande syn såg han klart sin levnads skymning och var en alltför god realist för att inte inse att han var färdig.

”Kanske ni får höra hela verket någon gång igen när jag är borta, ty det vore synd att låta det samla damm på någon vind bland kasserade nothögar, när det ändå innehåller vissa ljuspunkter. Säkert tar någon upp det igen, men vem vet efter hur länge? Nåväl, det är inte mitt bekymmer.”

”Vill ni inte spela något för mig av det som jag har missat?”

Denna förfrågan beredde honom glädje. Han var genast beredd att sätta i gång och drog ut sina spakar och samlade fötterna. ”Detta är en aria,” sade han, ”som altsolisten sjunger när Petrus har förnekat Herren. Den heter helt enkelt ’Förbarma dig’.”

Och han spelade arian för mig. Det var en lång aria av samma innerlighet som jag hört i verkets slutkör, men samtidigt rörde mig denna aria ända in i själen på ett djupare sätt än jag någonsin erfarit tidigare genom musik. Detta var en sång, tänkte jag, som helt enkelt bara måste genljuda för alla tider, alltid upprepas, framföras på nytt, aldrig tystna och aldrig glömmas, ty denna musik var nog för att röra hela mänskligheten till tårar.

Dess värre fick han rätt. Han vågade ge sig in på en ögonoperation, som misslyckades, och i denna kyrka tystnade musiken fullständigt, som om den råkat ut för något värre än en begravning.

Alltid då och då när jag besökte kyrkor på nytt i Tyskland under decenniernas gång vågade jag hysa ett litet hopp om att få höra denna musik igen, men till min ständiga besvikelse hände aldrig detta. Kompositören, som ändå varit Thomaskantor i Leipzig, var glömd och all hans musik levande begravnen, så vitt någon visste, och förblev så genom tiderna, ända tills det uppenbarade sig en Herrens ängel i skepnad av Felix Mendelssohn, ett gudabenådat musikaliskt underbarn, som överträffade både Mozart och Schubert, och som blev en favorit hos den gamle Goethe, som aldrig tröttnade på att få höra honom spela, speciellt Bachfugor.

Denna musikens ärkeängel grävde upp den levande begravde Bach igen och fann Matteuspassionen, satte upp den och genomförde århundradets största musikaliska triumf genom denna uppståndelse.

För första gången på nästan hundra år fick jag höra den på nytt, och jag grät hela vägen.

När efter några timmar man kom fram till slutkören kunde jag inte bärga mig längre utan formligen upplöstes i tårar. Detta var för vackert. Det var för underbart för att kunna vara sant, och ändå var det fullkomligt sant. Jag hade fått höra hela verket, som jag nu kunde få bekräftat, att inte bara var musik, utan hela denna passion var som en innerlig bön av medömkan över det mänskliga. En ledande svensk ärkebiskop kallade den senare för ”ett femte evangelium”, vilket var att i någon mån göra det rättvisa.



Därmed var denna passionssaga inte slut, utan passionen fortsatte att ta sig överraskande och överväldigande former. Hur lönades Felix Mendelssohn för sin utomordentliga insats? Han dog alltför tidigt vid bara 38 års ålder med nya oratorier på gång helt i Bachs, Händels and Haydns efterföljd, och så snart han var borta började man förklina hans insatser och verk, främst genom Wagner, som kädde sin avundsjuka mot honom i skamligt förtal, vilket skaffade honom Robert och Clara Schumanns oförsonliga ovänskap.

Senare kom nazismen som upphöjde Wagner till ideologisk ledstjärna och fortsatte förnedringen av Mendelssohn, så att till och med hans staty i Leipzig förstördes, bara för att den var av Mendelssohn, bara för att Mendelssohns farfar varit jude. Vilket barbari! Och detta barbari besjälade hela Europa från och med det första världskriget, har ständigt tagit sig nya och värre uttryck sedan dess, och det plågar världen än i dag genom det universella dagliga våldet överallt.

Men Matteuspassionen hade i alla fall en gång för alla kommit till heders igen, och nu framförs den i regel över hela världen kring varje påsk. Men det är sällan jag hört en lika innerlig och musikaliskt helgjuten framställning av denna passion som den första gången och under Mendelssohn. Ändå hade Mendelssohn orkestrerat den med moderna instrument, så att den orkester han använde till Matteuspassionen egentligen var en anakronistisk romantisk orkester.

Ändå gjorde den ett djupare musikaliskt intryck än alla 1900-talets försök att återgå till det tidiga 1700-talets instrumentbesättning. Men en gång tyckte jag mig höra ett framförande som gjorde rättvisa åt dess ursprungliga innerlighet och djupa mänskliga empati.

Det var 1963 som jag råkade befinna mig i en huvudstad, där jag råkade höra att Matteuspassionen brukat framföras årligen med landets bästa kör. Detta intresserade mig, och jag gick dit.

Det var Engelbrektskyrkan i Stockholm, och dirigenten var Eric Ericson, landets kunnigaste kördirigent. Mycket riktigt, de hade brukat framföra passionen varje år, och fastän även här brukades en modern romantisk orkester med tungt böljande legato hela vägen återfann jag här den överväldigande innerlighet som varit så slående från början. Jag njöt av hela mitt väsen och tänkte tillbaka på den resignerade melankoliske organisten med sin fallerande syn, som åter framstod som fullständigt levande inför mig, och jag kände hur han gladdes och grät med mig.

Kommentar. Bachs Matteuspassion framförs fortfarande årligen i Engelbrektskyrkan. Det framförande som här åsyftas ägde rum 24 februari 1963 och sändes i radio för att sedermera till och med överföras till en grammfonskiva, som finns tillgänglig ännu idag. Solister var Kim Borg (Jesus), Erik Saedén, Maureen Lehane som alt, och John Van Kesteren som evangelisten. Det var Radiokören, Kammarkören och Sveriges Radios Gosskör under ledning av Eric Ericson. Inspelningen anses oöverträffad i sitt slag fastän den var i mono och vinyl.

Pierre La Mure, som även skrev romaner om Toulouse-Lautrec, Lionardo da Vinci och Debussy, har skrivit en initierad roman om Matteuspassionen och Felix Mendelssohn 1955 som heter "Kärleken har många namn", på engelska "Beyond Desire".

Kommentar till Bachs Matteuspassion, av Gunnar Colding.

Tack för den sanna vittnesbörden om **Matteuspassionen från 1963...** som undertecknad alltså deltog i för 5:e och sista gång det året! En research i ämnet ger vid handen att där finns tolkningar med så divergerande uppfattningar om vad som är musikalisk sanning, att inspelningar diffar på allt mellan **6 min** till **12 min** bara för inledningen av verket! Eric Ericsons (och Karajans) tolkningar ligger på mellan **8 min 30 sek** och **9 min 30 sek**. Dvs vid den optimala skärningspunkten mellan tempo och maximal musikupplevelse. Dvs den avsedda, dvs en dramatisk sådan, där musikens inneboende krafter svänger naturligt och maximalt, likt enorma kyrkklockor gungandes fram och tillbaka. Kan du inte kalibrera ditt lyssnande mot denna verklighet är det inte fel på tolkningen. Då ligger felet/avvikelsen hos dig.

Mången ska försöka förklara bort detta med hjälp av vår tids falska religion som stavas relativism, betydande att allas åsikter är lika mycket värda. Men det är dom inte i dylika sammanhang. (Är du kränkt nu?) När de högsta sanningarna inom en avancerad disciplin ska manifesteras, gäller inte dina *subjektiva åsikter*. Då gäller bara *objektiva insikter*, dvs de som är allmängiltiga för en större del av mänskligheten.

Då visar det sig att bara ett fåtal stora och insiktsfulla dirigenter vet hur man maximalt kramar ur ett verks fulla potential. Dessa måste då ges tolkningsföreträde. Ojoj, en upplyst despotisk diktatur förespråkas? OK, för många är "demokrati" en sorts universalmedel, om så till ett självändamål. Lycka till i din vandring på den längsta omvägen till målet! Dvs tillbaka till stenåldern där ingen äkta auktoritet fanns att tillgå. Då återstår naturligtvis bara allas mer eller mindre egoistiska åsikter. Att dessa åsikter

oftast i alla fall varit styrda av en makthungrig "ledare", tycks demokrati-ivrarna älska att glömma bort...

De musikpolitiskt korrekta versionerna, de snabba och luftiga och "barockiserade", dvs versioner på 6 min, kan inte gestalta något annat än löjligt små och könlösa leksaksklockor i ett dockskåp. Med samma brist på känslor som en oskuld brukar besitta... särskilt i stråkstämmorna. Ingen kärna i tonen, inget vibrato och inga jämna långa sugande stråk. Dvs "kastratversioner". Vem mer än det renläriga kastratfolket själva vill ha en kastrat?

Att sedan, som Otto Klemperer gör, dra ned tempot till **12 min**, innebär bara ett bevis för att "ytterligheter gränsar till varandra". Dvs det naturliga, dramatiska livet i musiken minimeras, fast av motsatta orsaker. "Stora kyrkklockor" kan inte svänga i slowmotion... i alla fall inte i verkligheten. Allt det sagda gäller alltså inledningskören och slutkören av Matteuspassionen!

- Gunnar Colding

Bachs ofullbordade.

Det finns inget motstycke i musikhistorien till Bachs sista och ofullbordade komposition "*Die Kunst der Fuge*", som kanske är dess märkligaste komposition över huvud taget. Absolutare musik finns inte: den är skriven utan anvisning för vilka instrument, varför det är fritt fram för alla möjliga tolkningar. Den har kanske företrädesvis framförts med en stråkkvartett men kan även spelas på orgel, på cembalo eller för hel orkester. I denna komposition har den gamle blinde Bach lagt ner hela livserfarenheten av sitt musikaliska kunnande efter ett synnerligen rikt liv av bara musik och presenterar därmed kanske höjdpunkten av allt fugatiskt och kontrapunktiskt komponerande.

Min favorittolkning är den som presenterats av Janos Rolla och Franz Liszts kammarorkester i Budapest 1985 på skivmärket Hungaroton, ett skivmärke som gjort sig bemärkt för sin kvalitativa presentation av udda verk i udda tolkningar. I denna kammarstråkensensemble tillför dessa intensivt musikaliska ungrare en ny dimension till den gamle Bach, nämligen en dramatisk intensitet och nästan frenesi som ger inspelningen en laddad karaktär som är sällsynt i tyska tolkningar av Bach. Man nästan hör att det är stråkinstrumentalister väl förtrogna med det eldiga zigenarblodets csardaskaraktär och smäktande inlevelse, som här representerar den gamle perukstocken Bach på ett alldeles eget och mycket originellt sätt med kanske inte bara ungerskt vin och tokajer utan rentav zigenarblod i ådrorna.

Bachs söner.

Varför blev det ingenting av Bachs söner? Även den mest framgångsrika av dem, Carl Philipp Emanuel, blev efter sin död tämligen glömd tämligen snart och har aldrig kommit i ropet mer efter sin bortgång. Även den yngste sonen, Johann Christian i London, hur framgångsrik han än var med sina lätta och charmiga operor, var redan när han dog fullständigt bortglömd, och hans efterlämnade skulder har aldrig kunnat betalas. Johann Sebastians äldsta son och älsklingsson, som troligen var den mest begåvade av dem, Wilhelm Friedemann, gick i faderns fotspår men blev aldrig riktigt framgångsrik eller lycklig.

Ändå måste deras utgångsläge som musiker betecknas som det mest idealiska tänkbara med en sådan far, musikhistoriens störste kompositör och dess kanske bästa människa. Och han ansträngde sig

verkligen för att jämna vägen för sina söner. Han gjorde allt för dem, och det var kanske därför de bara blev skuggor: de fick allting gratis och behövde egentligen inte anstränga sig för sina karriärer. De hade ingen Beethovens dövhet, Mozarts och Schuberts fattigdom, Händels hårda motstånd, Berlioz' oförståelse bland publiken eller Chopins och Schumanns sjukdomar att brottas med.

Visserligen såg fadern till att de fick den bästa tänkbara musikaliska utbildning, men hans ambitioner gick längre. Han ville att hans söner skulle få det som han själv saknat mest i livet: akademisk utbildning. Därför blev sönerns utbildning mycket mera mångsidig och lärd än den autodidakte faderns. Johann Sebastian behärskade sitt fack musiken bättre än någon annan i historien, men han kunde ingenting annat. Han var på sätt och vis en total fackidiot och led av det själv. Han gav därför sina söner en högre utbildning, varpå de aldrig kunde bli lika duktiga musiker som sin fader.

Deras högre utbildning medförde också en intellektuell överlägsenhet mot fadern, som ibland frestade dem till att se ner på honom och förakta honom. Carl Philipp Emanuel, som under 27 år fick arbeta direkt under Fredrik den store av Preussen, som hela livet fick njuta av den tidens högsta intellektuella sällskap som Lessing och Klopstock, utvecklade därav osympatiska later som grällt framstod i den skamliga behandlingen av sin styvmor, den store Bachs änka, som fick dö som "*Allmosenfrau*" på tiggarhuset medan Carl Philipp Emanuel om någon hade kunnat hjälpa henne. Han var inte hennes äkta son, men ändå.

Likväl var han den lyckligaste och mest framgångsrika, och hans musik står sig bättre än hans bröders än idag. Den äldste älsklingssonen Wilhelm Friedemanns olycksöde var att han aldrig kunde tåla någon överhet, i synnerhet inte någon bigott sådan, då han var fritänkare. Hans livslånga konflikt var att nödgas sköta sitt livsörv på orgelpallen i kyrkan under inskränkta puritaner till överordnade som han bara kunde vantrivas med. Först under de allra sista åren av sitt liv kunde han göra sig till frilans, men då var det för sent, och helhetsbilden av hans liv är hjälplöst disharmonisk.

Johann Christian i London var då den enda frigjorda av bröderna, som fick den mest allsidiga musikutbildningen främst i Italien. Han har mest gått till musikhistorien för sitt oöverskådliga inflytande över Mozarts utveckling. Men redan under sin samtid började hans sol sjunka, han förföljdes av ekonomiska katastrofer och blev vid ett tillfälle ruinerad av en tjänstepiga som försvann efter omfattande bedrägerier, och han dog en ruinerad man, fullständigt bortglömd redan av alla utom av Mozart.

Ej heller lyckades de familjemässigt. Wilhelm Friedemann fick bara en dotter, Carl Philipp Emanuel en dotter och två söner av vilka ingen blev musiker, och Johann Christian inga barn alls.

Både Wilhelm Friedemann och Carl Philipp Emanuel nådde den aktningsvärda åldern av 74 år, samma ålder som Händel, medan Johann Christian bara blev 47. En annan som blev musiker var Johann Christoph Friedrich, men han är den minst intressanta av de fyra.

De var alla fyra framstående musiker, kanske de främsta i sin tid, men de hade kanske oturen att födas till en tradition som de ägde att förvalta och föra vidare, som var alla tiders största musiktradition. De föddes med ett musikansvar som kvävde dem, levde och dog som musikens livegna tjänare och fick aldrig kraft och möjlighet till egna liv. De blev aldrig mer än bara mänskliga musikinstrument.

Haydn kunde senare under furst Esterhazy bättre utveckla en fullständig frihet och självständighet inom musiken, medan Mozart kände samma dilemma som Bachs söner, att vara besatt av musiken, som om musiken spelade på honom och inte tvärtom, medan Beethoven var den förste som kanske mest genom sitt oerhörda handikapp dövheten helt kunde göra sig till både musikens och sitt ödes överman.

Några tonsättarfruars öden.

"*Salig människan var inte alltid så rolig,*" lär änkan Bellman ha sagt om sin framlidne man, när hon av drottningen tillfrågades hur det hade varit att vara gift med ett geni. Och efter att ha varit gift med "salig människan" i tjugo år torde Lovisa Grönlund, aldrig besjungen i någon av Bellmans många visor om flärdfulla damer, ha vetat vad hon talade om. Och man kan då tänka sig hopen av hennes kolleger i himmelen, alla änkor eller offer för framstående konstnärer till äkta män, att de utan ett ord håller med henne och visar det genom att dra en djup suck.

Nu finns det ju faktiskt även succéartade äktenskap inom musiken och konsten. Alla stora musikers äktenskap var inte sådana totala katastrofer som Haydns och Tjajkovskijs. Tvärtom.

Till de lyckligaste hörde utan tvekan Johann Sebastian Bachs och särskilt då det andra. Den 16 år yngre Anna Magdalena Wilkens födde Bach tretton av hans tjugo barn och skötte inte bara om hushållet utan hjälpte rent av sin man med att skriva noter. Hon lär ha varit bättre på detta än Henry Purcells hustru, som ju slarvade till det alldeles förfärligt. Anna Magdalena var i själva verket en så duktig notskrivare, att det ofta inte går att skilja mellan hennes och Johann Sebastians notskrift. Hon måste ha varit en ovärderlig hjälp för honom på en tid 250 år före den första kopian och då allt måste skrivas för hand och det utan kulspeppennor. Man kan här spekulera i hur stor tacksamhetsskuld musikhistorien står till henne, då genom hennes hand säkert mycket blev bevarat som annars säkert gått åt till kött- eller fiskpapper.

Vad musikhistorien inte förmåler är hur det gick för henne efter Johann Sebastians frånfälle. Detta är nämligen en ovanligt vanhedrande historia. Hennes hem hade varit Johann Sebastians tjänstebostad, som tillhörde staden. Efter honom måste den övertas av hans efterträdare. Hon blev alltså körd på backen med tre alltjämt hemmaboende barn (döttrar) med bara ett halvt års uppsägningstid. På hennes förfrågan om hon kunde få ut resten av makens årslön blev svaret nej. Ej heller hade han varit rik, så det var inte mycket arv att dela på med de många barnen. Hon måste tigga om underhåll och blev snart en *Allmosenfrau* som måste leva på det allmännas bekostnad, vilket betydde fattighuset. I 1750-talets Tyskland innebar detta en helt ovärdig existens. 1760 dog hon 59 år gammal och fick en fattigbegravning. Hennes söner, flera av dem berömda, hade alla övergivit henne och gjorde heller aldrig någonting för sina systrar. Bachs sista dotter levde ända till 1809 och fick mot slutet av sitt liv en liten inkomst genom en insamling som bland andra Beethoven tog initiativet till.

Bättre gick det då för Mozarts hustru, som inte alls var den ytliga slarva som ryktet velat göra henne till. Den ytliga slarvern i den familjen var Mozart, som spelade bort alla sina inkomster på biljard. Vid sin död efterlämnade han 560 gulden i tillgångar och 3000 i skulder. Detta fick änkan klara upp själv med sina två små söner.

Och det gjorde hon. Hon tvingades naturligtvis sälja makens originalnoter, men denna skada reparerade hon senare genom att leda publiceringsarbetet av dem och på allvar lansera hans musik, som vid hans död var nästan helt okänd. Den unga änkan (Konstanze Weber, Carl Maria von Webers kusin, var bara 28 år när Mozart dog,) hade ju ännu hela livet framför sig och tänkte göra någonting av det.

1809 gifte hon om sig med den danske diplomaten Georg Nicolaus Nissen, legationssekreterare vid den danska ambassaden i Wien och en stor amatörmusiker. Därmed var hon på säkra sidan, och som en avgudad hustru i hög social ställning kunde hon ostört ägna sig åt marknadsföringen av Mozarts musik. Hon blev änka på nytt 1826 men förblev ärad och i god ställning för resten av sitt liv. Hon dog 1842 nästan 80 år gammal.

Som ett exemplariskt musikäktenskap har även Edvard Griegs framhållits med sångerskan Nina Hagerup, hans egen kusin. De fick bara ett barn, en dotter som dog i hjärnhinneinflammation endast 13 månader gammal, varefter äktenskapet förblev bräckligt. Han skrev en gång till en vän: "Kvinnor vill bara leka, det låter hårt, men det är ändå sant. En kvinna har aldrig förstått och lär aldrig förstå det Stora Vilda Obegränsade i en konstnärs kärlek. Och har jag rätt i detta, så är det bevisat, att en konstnär inte skall gifta sig." Likväl höll äktenskapet livet ut, om det dock troligen var bara musiken som höll det samman.

Mattheuspassionen, H-moll-mässan och Messias.

Dessa tre verk hör till det allra yppersta inom den canon ur musikhistorien som man borde unna sig att få höra åtminstone en gång om året. Till denna canon hör också alla Beethovens pianosonater och pianokonsorter, hans symfonier och Missa Solemnis, alla Brahms 24 kammarmusikverk och symfonier, pianokonsorter och Ein Deutsches Requiem, alla Tjajkovskijs, Bruckners och Sibelius symfonier, alla Schuberts sista verk, Mozarts Requiem, alla Chopins och många andra verk, men just dessa tre av Bach och Händel hör alltså till de absolut allra nödvändigaste.

Mattheuspassionen finns i ett otal versioner och låter annorlunda varje gång, men min favoritinspelning förblir dock den som gjordes under Eric Ericsons ledning i Engelbrektskyrkan 1963, ett konsertframträdande som samtidigt blev skiva – hela skivan är alltså en live-upptagning, med John van Kesteren som främsta solist som evangelisten.

Frågan är om Felix Mendelssohn har fått mera ris eller ros för att ha genomfört verkets återuppståndelse på 1830-talet efter 100 år i glömska. Man har tadlat hans orkestrering och bearbetning, men allt vad han gjorde var att anpassa musiken efter romantikens musikaliska förhållanden och instrument. Han har inte ändrat på Bachs musik, som bara låter Bach och inte Mendelssohn. Orkesterklangen är fylligare med en romantisk orkester – det är i princip den enda skillnaden, och det är inget fel i det.

Så stora verk som dessa tre framförs ibland i stympade versioner och ibland till och med bara i avsnitt, vilket är ett ofog, då därmed arkitekturen går förlorad. Visserligen är de långa, omkring tre timmar alla tre, och visst är det påfrestande att bara vara åhörare under en så lång tid, men man blir salig på kuppen, och det är meningen. I ett framförande i Vasakyrkan här i Göteborg nyligen hade Messias bantats med en tredjedel, varpå man naturligtvis saknade flera av de viktigaste detaljerna men mest hela den arkitektoniska uppbyggnaden, som är särskilt viktig just i Messias, där allting gradvis tornar upp sig för att nå den definitiva utlösningen i Hallelujakören. Mattheuspassionen kan ännu mindre förkortas, då där allting hänger samman i en definitivt enhet där alla partier vilar på varandra. Tar man bort några av de banalare och mer enformiga ariorna kommer koralerna för tätt på varandra, och balansen rubbas.

H-moll-mässan framfördes aldrig i sin helhet under Bachs egen levnad. Dessa hans båda mastodontverk framstår därmed som musikhistoriens märkligaste genom sina öden, passionen bortstädd och glömd under hundra år, och mässan aldrig framförd förrän långt efter hans levnad. Alla Händels verk togs väl om hand under hans levnad, vårdades och trycktes upp och glömdes aldrig, medan Bachs musiks öde var den fullkomliga motsatsen – endast en bråkdel kom ut i tryck, och det mesta glömdes genast.

Man kan aldrig tröttna på att jämföra dem, då de kompletterar varandra så ypperligt. Allt vad man saknar hos Bach finner man i Händel och vice versa. Bach skrev inga operor, och Händel skrev inga

mässor. Medan Bach är den grundlige och oöverträffat genomarbetade kontrapunktikern, där aldrig en stämma eller en not blir fel eller överflödigt utan ingår som en nödvändig mutter i det kosmiskt fylliga maskineriet, är Händel den effektiva och koncisa melodikern, som aldrig misslyckas med en melodi eller aria och aldrig upprepar sig. Man blir understundom trött på Bachs upprepningar, han har alltid samma musikaliska idiom och system med i princip alltid samma harmoniska tonspråk, och ehuru detta alltid är fullkomligt och fullödigt i sin konstant praktfulla kontrapunktiska generositet saknar man ofta dramatik hos honom, då han alltid kör samma formel. Denna dramatik finner man i stället hos Händel, som dock aldrig har Bachs fulländade kontrapunktik, som aldrig kan bli bättre och som aldrig har överträffats.

Visst är ofta texterna i Mattheuspässionen erbarmligt naiva, och flera av ariorna där ger ren träsmak ifrån sig genom sin enfald. Även många av ariorna i H-moll-mässan är tämligen slätstrukna och fantasilösa, medan Bach kanske kommer närmast Händels dramatik i mindre och mera intensiva verk som den mycket noggrant utarbetade "*Magnificat*", kanske det praktfullaste Bach har komponerat. Tenorarian där, "*Deposuit potentes*", slås till och med svårligen av Händel i sin dramatiska intensitet.

Kort sagt, den ena kan inte vara utan den andra. Bach sade en gång, att om han inte var Bach hade han velat vara Händel. Händel reste en gång till Tyskland enkom för att få träffa Bach, men när han kom fram till Leipzig var Bach inte hemma. Just då råkade han vara tillfälligt bortrest. Följaktligen träffades de aldrig. Båda fick problem med ögonen, båda blev blinda, och samma ögonläkare opererade dem båda. De är och förblir musikhistoriens två mest oseparatorbara tvillingsjälar, och de var minsann medvetna om det medan de levde. Hur mycket som helst kan skrivas om båda, och det är omöjligt att någonsin bli färdig med någon av dem.

Händels problem med biskoparna

- Vad menar ni egentligen, mr Handel? Hur kan ni försvara ett verk som "Messias"?
- Och vad menar egentligen ni, herrar biskopar? Hur kan ni angripa ett verk som "Messias"?
- Det är vi som ställer frågorna, mr Handel, och ni äger att besvara dem.
- Det enda svaret på alla era frågor och på att ni över huvud taget ställer dem är att ni är en förfärlig hop inkompetenta dumhuvuden.
- Mr Handel!
- Till ordningen, mina herrar! Svara på biskopens frågor, mr Handel.
- Vad menar ni egentligen med ert verk "Messias"? Är det er avsikt att vålla trosstrider inom kyrkan?
- Vad menar ni egentligen, herrar biskopar, med era insinuationer? Tror ni på fullt allvar att jag skulle kunna nedlåta mig till att befatta mig med er ruttna kristendom?
- Mr Handel!
- Till ordningen, mina herrar! Svara blott på biskopens frågor, mr Handel.
- Vad gäller då hans förbannade fråga egentligen? Vad tusan är jag egentligen kallad hit till förhör för? Vad är det för fel på min sakramentskade "Messias"?
- Välj era ord bättre, mr Handel, och svara blott på biskopens frågor.
- Då må han i så fall uttrycka sig klarare, så att jag kan begripa vad han säger.
- Tyst, mr Handel! Varsågod, herr ärkebiskop.
- Mr Handel, vad som förbryllar oss är textvalet i "Messias". Vi anser att ni har handsrats tämligen lättsinnigt med Den Heliga Skrift och tillrättalagt den för era egna syften, och det är detta som vi anser att kan ha vådliga konsekvenser för den publik som tvingas åhöra denna musik...



— "Tvingas åhöra"? Vad menar ni egentligen, ärkebiskop? "Tvingas åhöra"? Jag har då aldrig hört på maken! Att man skall behöva tvingas åhöra sådant! Det är under min värdighet. Jag borde aldrig ha kommit hit. Jag borde ha bojkottat er allihop och hela er perukstockade kyrka. Ni är Englands infamaste dumhuvuden och humbugar allihop.

— Till ordningen, mr Handel! Svara blott på ärkebiskopens fråga! Varsågod och fortsatt, herr ärkebiskop.

— Vi menar, mr Handel, att det är något förmätet av er att bearbeta Bibelns ord efter eget gottfinnande och sålunda sätta er över hela kyrkan...

— Nej, vet ni vad, herrar dumskallar! Er inkompetens är då sannerligen infam! Hur kan ni inbilla er att jag skulle ha kunnat ha några andra avsikter bakom min "Messias" än att blott sätta värdig musik till Bibelns ädlaste ställen? Och vilka avsikter skulle dessa i så fall ha varit?

— Att föra fram en egen personlig förkunnelse, att göra er själv till profet, att själv konkurrera med Guds Ende Son.

— Nej, vet ni vad, mina herrar, tror ni verkligen på sådana amsagor, som att ett är lika med tre, att Sonen är det samma som Fadern, att Maria blev en obefläckad jungfru efter att hon befruktats med Jesus och allting annat sådant där skitsnack? Ni vet inte vad ni talar om om ni tolkar Bibeln och alla kyrkans absurda dogmer bokstavligt. Jesus var väl en människa, för fan, och jag är väl också bara en människa, för fan! Varför då göra saken värre än vad den är?

— Förklara er tydligare, mr Handel.

— Nej, jag tänker inte spilla några pärlor på era svinhjärnor. Jag har fått höra tillräckligt mycket skitsnack här idag för att jag skulle göra situationen värre med att besvara det. Jag har citerat Bibeln och satt musik till citaten, och därmed basta. Det är allt vad "Messias" är. Vad ligger det för ont i det?

— Tänker ni fortsätta med att tonsätta Bibeln?

- Inte fan själv skulle kunna hindra mig däri ens i biskoplig förklädnad.
- Ert fall är dessvärre hopplöst, mr Handel. Härmed förklarar jag förhöret avslutat.
- Avslutat? Varför det så plötsligt, herr ordförande?
- Därför, herr ärkebiskop, att mr Handel går det inte att resonera med. Han är besatt av Gud, och det kan vi inte göra någonting åt. Om Gud avser att slå kyrkans traditionella kristendom till marken genom mr Handel, så kan vi inte bestraffa mr Handel för Guds outrannsackliga avsikter, eller hur, herrar biskopar och ärkebiskopar?

Händel och kärleken.

Ingen är svårare att komma till rätta med när det gäller kvinnor än Händel. Alla hans biografer klagar över detta och suckar uppgivet: "Det finns inte en enda skandal om Händel!" Han har inte en enda dokumenterad fruntimmersförbindelse, och alla legender om sådant har motbevisats eller saknar bevis. Allt tyder på att han faktiskt inte hade en enda kvinna i hela sitt 74-åriga liv hur osannolikt detta än kan förefalla.

Ändå såg han bra ut, han var välväxt och hade ett frappant utseende innan det begravdes i dubbelhakor och peruker, han var sällskaplig och kunde njuta för fulla muggar av god mat och gott umgänge, och han hade många väninnor, både yngre och äldre, men mest tanter och jungfrur. De damer som han umgicks med som kom närmast hans egen kategori var bara besvärliga primadonnor, sångerskor som han måste uthärda att samarbeta med för musikens skull. Han hade därtill ett högt utvecklat sinne för humor och var i regel socialt attraktiv och angenäm ur alla synpunkter. Endast kärleken kom aldrig honom nära.

Denna friska humor, denna sociala utstrålning, dessa kosmopolitiska anlag för brett sällskapsliv, detta fasta grepp om en stor värld saknar man helt hos familjemänskan J.S.Bach, som snarare förföll till en puritansk bitterhet och besvikelse över mänskorna och då mest över sina egna söner, som föraktade hans konservatism. Vi ska inte här jämföra Bach och Händel som kompositörer, båda är oöverträffade i sitt slag och kompenserade varandras brister, Bach var en gedignare kompositör men mera exklusiv och inskränkt som sådan medan Händel var mera framstående som melodiker och kunde alltid intressera en publik. Det egendomliga är, att Bach, som var mera kvalificerad som musiker och en stor familjefar, var mera träaktig och mindre mänskligt generös än den mera hänsynslösa teatermänskan Händel, den obotlige ungkarlen, som hade en sprudlande generositet utan gränser.

Medan Bach både var en kyrkans man och en stor familjefar utom musiker var Händel bara musiker och ingenting annat. Sina största och bästa oratorier komponerade han under bara någon dryg månad, "Messias" kom till på 23 dagar, och hur han än bredde på med körer och orkestrar och orgel till komponerade han aldrig en överflödig ton. Han tog ut svängarna ordentligt, men hans fugor förblir ändå alltid mera strikta, jordnära och melodiska än Bachs. Bach rör sig mera i den abstrakta matematikens högre sfärer och bryr sig inte ens om att ange för vilket eller vilka instrument hans högsta musikaliska offer är komponerade, medan Händel alltid är totalt realistisk.

Om någonting utmärker hela hans livsverk så är det disciplin och gott omdöme. Han placerade sina pengar väl, hans konstsamling var utsökt, och trots alla operakatastrofer, som vållades av hans konkurrenter, dog han som en av musikhistoriens mest välbärgade kompositörer – endast Rossini blev

rikare. Den totala musikaliska disciplinen, som dominerade hela hans liv från början till slut, gjorde liksom kärleken och kvinnoumgänget överflödiga. Han var i balans från början och behöll denna balans trots alla svåra motgångar intill slutet genom att oavbrutet arbeta hårt. Denna titaniska balans rubbades bara av talrika överansträngningar och självhushållsmissbruk – oundvikligt för ungar – med slaganfall som följde i femtioårsåldern. Han måste ofta lugna ner sig genom hälsokurer, men just de värsta motgångarna och hälsosammanbrotten använde han för att förnya sig desto mer. "Messias" är komponerat, kan man säga, med ena benet i graven, men med "Messias" lyfte han upp det.

Hans generösa medmänsklighet kommer mest fram i hans omfattande välgörenhet. Ensamstående mödrar och särskilt änkor tar han sig an med outtröttlighet, och ovedersägligt som monument över hans goda hjärta är hans barnhem för föräldralösa barn. Han hade inga egna barn och aldrig någon hustru men gjorde mycket för att hjälpa upp sådana barn som saknade fäder och sådana mödrar som förlorat sina män.

Så om Bach var fullt sysselsatt med sin stora familj så var Händel kanske ännu mera sysselsatt med många stora familjer både inom teatern, operan och musiken samt inom socialvårdens alltid bottenlösa avgrund av hjälpbehövande utsatta och sårbara människohav.

Händels stora oratorier

De första var renodlat religiösa. Man glömmer lätt, att Händel och hans musik har uteslutande religiösa rötter. Många av hans största verk komponerades i ungdomen och är sakrala kompositioner, såsom *Brocks-passionen* (en passion till text av Heinrich Brocks) på tyska, körkantaten *Dixit Dominus* och ett flertal andra liknande verk. När han som omväxling mot sina tjugatiga operor började komponera oratorier var det i första hand ett återvändande till den religiösa musiken.

Hans lärare var ju den renodlade kyrkomusikern Friedrich Wilhelm Zachow, kantor på livstid i Halle och en betydande kompositör, inte minst genom sitt framodlande av kyrkokantatens form, som sedan Bach övertog. Man kan därmed faktiskt säga, att Zachow blev tongivande för både Händels och Bachs kompositörskap, vilka båda förde hans traditioner vidare. Som orgelvirtuos lärde sig Bach mer av Buxtehude i Lübeck, medan det avgörande för Händels utvecklande av melodin, arian och operan blev hans lärotid i Italien.

En annan viktig skillnad mellan Händel och Bach är att Händel alltid tänkte på åhörarna – hans operors liv berodde på dem, medan Bach totalt kunde strunta i vad folk tyckte om hans musik. Ett viktigt resultat av detta är att Händels musik aldrig är tråkig, medan många av Bachs kantater torde ha åstadkommit gäspningar, då ett karaktärsdrag hos dem är att en aria, när den äntligen sjungits igenom, börjar om från början igen, något som aldrig förekommer hos Händel.

Till skillnad från operorna är dock huvudelementet i Händels oratorier körerna. Solisterna står för handling och dramatik lika mycket i oratorierna som i operorna, medan oratoriekörerna berikar oratorierna med en helt annan dimension och dynamik. Oratoriet "*Israel i Egypten*" domineras helt av körens magnifika mångfald. Halleluja-kören i *Messias* är bara en av många Hallelujakörer hos Händel, och en av dem bryter till och med ut mitt i en orgelkonsert.

Körens roll förlämnar samtidigt Händels oratorier en högre form av dramatik genom deras lyftning av hela spektaklet, ungefär på samma sätt som körens roll i ett antikt grekiskt drama. Därmed framstår oratorierna till och med som mera dramatiska än operorna, och Händel var medveten om detta och

byggde avsiktligt vidare på det med entusiasm. Det var så *Messias* kom till, det mest magnifika av alla oratorier och kanske det mest religiösa, då handlingen här är helt utbytt mot rena religiösa texter direkt ur Bibeln. *Messias* föregicks av oratorierna *Saul* och *Israel i Egypten*, som också är religiösa och innerligt betonade, medan oratoriet *Simson* (efter *Messias*) egentligen betecknar en återgång till ren mänsklig och operamässig dramatik. *Judas Mackabeus* (med den kända kören "Dotter Sion, fröjda dig!") är egentligen ett sekulärt segerdrama. Dock har alla oratorierna ett karaktärsdrag som höjer dem över alla Händels operor, och det är en djupare mänsklig innerlighet. Många inbegriper djupa tragedier med sorgmarscher och lamentationer, vilken tendens kanske nås högst genom det sista oratoriet *Jefta*, där domaren Jefta förlorar sin egen dotter och det genom egen förskyllan i ett djupt gripande för att inte säga förkrossande musikaliskt drama.

Det finns mycket mer att säga om Händels oratorier.

Händels svåraste kris

Den store saxaren Georg Friedrich Händel, som i England hette George Frederick Handel, hade under nästan 30 år förgyllt engelsmännens tillvaro med strålande musik som verkade enkom skraddarsydd för högtidliga och festliga tillfällen. Hans musik verkade nästan alltid upplyftande och livgivande och nästan utbildande, som om han ville göra sina åhörare till bättre människor, och detta var i själva verket hans avsikt.

Han hade utbildat sig i Italien och praktiserat i Hamburg i Tyskland, där han experimenterat fram sin speciella virtuosa stil i synnerhet när det gällde körer. I Italien hade han fallit för den italienska operan och gjort den till sin egen, som han sedan lanserade i England med stor framgång till att börja med. Vad som krossade honom och hans mycket omfattande operaverksamhet var kastraterna med Farinelli i spetsen, som fullkomligt slog ut honom. Publiken övergav hans operor för att flockas till Farinellis föreställningar ledda av sin bror, och han höll på att bli ruinerad.

Men hans kreativa innovationsförmåga fick honom att lägga in en högre växel och komma med något helt nytt, och så började han presentera sina oratorier. Det var inga operaföreställningar längre med lyxiga dräkter och bjäfs och prål i dekorerna utan renodlade konserter med vokal musik, där sångarna sjöng allting rakt upp och ner utan teaterkulisser och åbakiga gester. Han tog steget från musikalisk teater till absolut musik, hur innehållsmässigt dramatiska hans oratorier än kunde vara.

Ty dramatiken inom honom släppte aldrig sitt grepp. Hans oratorier är i själva verket stora religiösa dramer, där hans dramatik når verkliga höjdpunkter i sådana dramatiska kompositioner som "Simson", "Saul", "Judas Mackabeus" och "Belsazzars gästabud", medan hans bästa oratorier är de mest renodlat och koncentrerat musikaliska, som "Israel i Egypten" och "Messias".

Hans store kollega som blivit kvar i Sachsen, Johann Sebastian Bach, som gått under samma lärare men specialiserat sig som kyrkomusiker och fastnat som kronisk kyrkorganist, förstörde sina ögon på att kopiera noter i otillräckligt ljus, och samma öde drabbade Händel. Båda hotades av blindhet. De var lika gamla, födda blott en månad från varandra och inte på många mils avstånd, de kände väl till varandra men träffades aldrig, fastän de försökte, och deras beundran för varandra var ömsesidig.

När Bach var över 60 tog hans problem med ögonen så alarmerande proportioner att han såg sig nödsakad att ta risken att låta sig opereras. Den läkare som betroddes med operationen skulle ingen våga ställa sig under idag. Han var ingen direkt kvacksalvare, men han var en klåpare, som skröt med alla

ögonoperationer han hade lyckats med medan han teg ihjäl sina misslyckanden. Han må ha varit en av sin tids främsta experter på området, men han förblev i grunden något av en riskabel äventyrare som utnyttjade sina patienter som försökskaniner. Resultatet av operationen på Johann Sebastian Bach blev aldrig definitivt, ehuru han kort före sin död kunde se igen, men han dog av en infektion som resultat av operationen.

Samma läkare tog Händel risken att utsätta sig för. Han kunde bara inte finna sig i att bli blind. Han hade just blivit färdig med sitt sista oratorium "Jefta" och höll på att skriva rent det när blindheten kom som hans livs mest ovälkomna sabotage. Operationen misslyckades inte, men han fick aldrig tillbaka synen helt och bara på ena ögat, så att han hjälpligt kunde fortsätta leda sina oratorier i ett halvt dussin år till.

Jag råkade vara i London när jag hörde ett förstulet rykte om att han höll på att bli blind vilket gjorde den store mästaren utom sig av förtvivlan, så jag beslöt att uppsöka honom. Han tog mycket beredvilligt emot mig i hopp om att jag kunde hjälpa honom.

"Kan ni kureras min blindhet? Jag vill inte leva längre om jag inte kan arbeta längre, och som blind är jag oduglig. Jag kan inte acceptera det."

Det var då jag övertalade honom att ge doktor Taylor en chans, trots riskerna. Han hade ju sista slutligen ingenting att förlora på det. Skulle han förbli blind ansåg han sig ändå som redan död. Jag bedömde riskerna trots Johann Sebastian Bachs död som 50-50 och ansåg dem värda att tas, då mästaren ändå fortfarande var så vital, full av kamplust och energisk. Hans livslust hade under hela hans liv varit ryktbart formidabel, precis som Bachs med sina 21 barn med bara två fruar, men i mera spirituellt och dramatisk riktning.

"Ändå har jag många gånger varit nära att ge upp," sade han. "Svårast var Messiaskrisen. Jag var över 50, sjuk och ruinerad och hade problem med hjärtat, men kunde då komponera mig ut ur krisen. Arbetet blev min räddande terapi, då det åtminstone inte var något fel på mina ögon. Nu är det värre. Min Jefta håller på att avstanna helt. Jag var beredd att ge upp efter andra akten, foga mig i mitt öde, resignera, låta mörkret ta över och lämna verket ofullbordat, och det hade kanske blivit bäst så. Tredje akten med mitt halva och skymmande öga blev en ansträngd tortyr, jag var alltid bra på självplågeri, det är en sorts arbetsnarkomani som alltid hållit mig i gång, och jag är inte nöjd med den, men den blev åtminstone färdig. Säg vad ni tycker om den."

Och han gav mig det kladdiga oläsliga partituret och tog för givet att jag skulle kunna tyda varje kråkfot. Jag kunde åtminstone läsa texten, som inte var hans egen, och då hajade jag till.

"Men vad är det för text ni egentligen har tonsatt!" utropade jag.

"Det är naturligtvis inte min text," sade han. "Det är min gode vän librettodiktarens. Han har bara följt Bibeln."

"Det är det han inte har gjort."

"Hur så? Vad menar ni?"

"Enligt Bibeln gick Jeftas dotter bort och begrät förlusten av sin jungfrudom i två månader vid beskedet om att hon måste offras, innan hon beredvilligt ställde sig till förfogande för slaktkniven i sin faders hand. Men här blir hon inte offrad. I stället får hon leva vidare som tempeljungfru."

"Men min bästa herre," sade Händel, "inte kan man ju tillåta människooffer i ett heligt religiöst oratorium! Det kan man aldrig få att gå ihop med musikens krav på harmoni och skönhet."

"Då gör ni er skyldig till historieförfälskning."



Louis François Roubiliacs staty av Händel i London.

Händel var märkbart konfunderad. Detta problem kunde han inte lösa. "Men tänk er själv," försökte han, "att låta Jeftas dotter bli föremål för ett rituellt människooffer kan man bara inte ha. Det går stick i stäv mot både judendom och kristendom. Säger inte det gamla testamentets gud på åtskilliga ställen att han fördömer människooffer som en hednisk avskyvärdhet, och tar inte kristendomen ännu mera avstånd från det?"

"Ändå blev Jeftas dotter rituellt offrad som slaktoffer enligt Domarboken, och Jefta själv förrättade offret av sin enda dotter mot sin vilja men för att Gud krävde det, och dottern fann sig i det – hon

försökte ingalunda undkomma. Och blev inte Jesus själv offrad som en den lägsta sortens brottsling bland rövare och missdådare som mera fördömd än mördaren Barabbas?”

”Du sätter mig på det hala, min vän. Jag har inte tänkt på detta. Men musiken kan inte tillåta det. Musikens mening är att upplyfta människan till en högre andlig nivå än hennes jordiska strävan och bekymmer för triviala petitesseer, och då kan musiken inte nedlåta sig till att framställa rituella människooffer.”

”Ni menar alltså att Bibelns framställningar av fall som Jeftas och den barbariska korsfästelsen är undermåliga som religiös uppbyggelse medan musiken då är bättre.”

”Jag tror ni har satt fingret på den springande punkten. Efter att Messias slagit igenom kallades jag till samtal med ett antal biskopar, som undrade vad jag menade egentligen. Var min avsikt att sprida ett nytt evangelium, en ny förkunnelse och missionera en ny sorts frälsningslära? Inte alls, svarade jag, min enda avsikt var att åstadkomma god musik som andlig uppbyggelse, och de lät mig gå och fortsätta därmed. Först efteråt slog det mig att de kanske upplevde min religiösa musik som ett hot mot deras etablerade kyrka, dess läror och dogmatik.”

”Det var precis vad de gjorde. Kyrkan vilar ideologiskt på lösan sand, vilket de sanna berättelserna om Jeftas framtvingade offer av sin enda dotter och korsfästelsen av Jesus genom hans Faders eget egendomsfolk övertydligt påvisar. Gamla testamentets gud har alltid varit en absurditet som etablerats på grunden av tidigare hedniska människoofferreligioner, - och vilken religion har mera gjort sig skyldig till människooffer än kristendomen? Ni är väl ändå inte okunnig om de senaste tre århundradenas skoningslösa förföljelser av oskyldiga kättare, fritänkare och häxor?”

Han var ställd. Han kunde inte svara. Till slut sade han nästan urskuldande: ”Det är i varje fall mitt sista oratorium. Det får vara som det är. Jag skall våga mig på er föreslagna operation. Har jag tur kan jag fortsätta leda mina oratorier i några år till. Det är i alla fall inget fel på musiken.”

Vi skildes som vänner, och jag följde med hur det gick för honom sedan. Operationen lyckades men bara delvis, så att han i alla fall hjälpligt kunde fortsätta framföra sina oratorier i sex år till. Först under sitt sista levnadsår vid 73 års ålder måste han ge upp, och då tappade han lusten totalt. Han satt bara hemma och surade utan aptit, och det var bara oförmågan genom blindhet att inte kunna arbeta längre som tog livet av honom.

Musikens pris är den yttersta smärtan.

Det är detta som filmen "*Farinelli*" handlar om, utan tvekan fjolårets bästa och viktigaste musikfilm. Det är en internationell produktion med fransk regissör, italienska skådespelare, filmad delvis i England och även med tyska ingredienser. Enligt god fransk historisk filmtradition är varje detalj ytterst realistisk och historiskt korrekt.

Dramat äger rum mellan bröderna Broschi från Neapel och maestro Händel. Den äldre brodern Riccardo Broschi är kompositör, medan hans mycket yngre bror Carlo är den berömde kastratsångaren Farinelli. De lever och arbetar tillsammans och skapar sig en gemensam karriär och förmögenhet på Riccardos operor som Carlo sjunger och Riccardo dirigerar. Händel stöter på dem redan i Neapel och försöker redan där övertala Carlo att överge sin broders futtiga operor och komma och sjunga riktig musik i Händels operor i stället. Men Carlo (Farinelli) kan inte svika sin bror. Händel avfärdar då Farinelli som ett stympat monstrum och förolämpar kastratsångaren grovt, vilket Händel senare får ångra.

Bröderna Broschi kommer nämligen till London och konkurrerar där fullständigt ut Händel, hans teater och hans operor. Konkurrenten är mördande, och alla medel är tillåtna. Av en händelse får Händel veta den sanna historien om hur Carlo blev kastrerad: det var hans egen äldre bror Riccardo som gjorde det för att rädda och utnyttja sin lillebrors underbara gossopran, och han gjorde det genom rent bedrägeri, så att han drogade Carlo med opium och utförde operationen medan Carlo var medvetslös. Carlo fick aldrig veta sanningen.

Detta avslöjar Händel för Carlo. Resultatet blir en mänsklig och musikalisk katastrof för alla tre. Carlo flyr från det offentliga livet och sin broder, Riccardo förstör sitt mästerverk "*Orfeo*" som han komponerat enkom för brodern under hela sitt liv, och Händel kan aldrig mer komponera en opera. Han gör konkurs och får slag och klarar krisen bara med att i stället komponera oratorier, vilket inte framgår ur filmen.

Det framgår heller inte ur filmen hur idén att åstadkomma vackra fullvuxna gossopraner genom kastrering kom till. Den lär ha kommit till i Vatikanen. Detta försökte man ta med i filmen, men denna detalj klipptes bort, troligen emedan filmen mest gjordes i katolska länder med katoliker och man fann det onödigt att provocera och utmana Vatikanen.

Filmens gripande och smärtsamma historia må i viss mån vara konstruerad och utpekulerad, sådana intima detaljer i de huvudagerandes öden som filmen visar kan omöjligt vara baserade på vetenskapliga fakta, men filmens känslöförmedling är för övertygande för att kunna vara en konstruktion. Filmens visar inte endast bröderna Broschis öde som musiker utan bär även nyckeln till Händels. Kastraterna som fenomen och deras operadominans blev hans undergång som operakompositör, och det är högst troligt att hans livslånga association och umgänge med deras omänskliga musikaliska levnadsvillkor spelade en oöverskådlig roll i hans egen inställning till och avståndstagande ifrån allt sexualliv.

Filmens höjdpunkt är Farinellis sista scenframträdande på Händels konkurrents teater i en opera av Händel som stulits från Händel, medan Händel själv sitter i publiken och förgås. I publiken sitter också en liten pojke som är invalid, Benedicte, en själsfrände till Farinelli, den ende som kanske förstår Farinelli och den ende Farinelli själv kan betrakta som en vän och jämlike, då de lider under samma öde: att aldrig kunna bli hela människor. Scenen är djupt känsligt filmad och oförglömlig. Alla är offer för samma sak: den totala skönhetsens hänsynslösa krav på att alla mänskliga egenintressen måste offras och bli till intet om skönheten skall vara äkta.

Filmens är en förkrossande upplevelse, och dess oförglömliga intryck är av den totala smärta som det kostar om musikens krav på absolut skönhet skall tillgodoses. Både Farinelli och Händel fick uppleva denna smärta, genom fysisk ofullkomlighet och åtskilliga ekonomiska ruiner, liksom senare andra musikkonstnärer som Mozart och Beethoven, Schubert och Schumann, Berlioz och Smetana, Verdi och Tjajkovskij och många andra.

Ändå påträffar man inte ett enda självmord bland betydande kompositörer. De flesta har övervägt och ofta försökt (t.o.m. Artur Rubinstein!) men i regel aldrig genomfört det, trots att anledningarna varit överväldigande, medan det i stället inom litteraturen är överväldigande vanligt med självmord, som om musikens luttrande förmåga bättre kunde höja livet över förtvivlan och depression än ordets betydligt torrare och kärvar punkteringar. Fantasin räcker inte alltid till för att höja ordet, medan musiken i regel alltid höjer fantasin.

Om Händels hemliga sexliv.

Det har spekulerats i det oändliga över Händels oförsänkta envetenhet i att alltid förbli en oförbätterlig ungarl. Musikhistorien har aldrig upphört att irritera sig över att Händel aldrig snubblade, att man inte har en enda skandal att ta fasta på i hans långa liv, att man aldrig kommer åt honom. Händel försvarade själv sitt framhårdande i ungarlsståndet med att hävda att "kvinnor bara tänker på sig själva", och det saknades då åtminstone inte kvinnor i hans liv, då han oupphörligt fick brottas med dem som primadonnor, och hans tolerans mot divor var lika med noll: om någon envisades med att inte sjunga som det stod i noterna kunde han bära ut henne och hota med att defenestrera henne (alltså helt sonika kasta ut henne genom fönstret och ner på gatan, en drastisk operation som på sin tid startade det 30-åriga kriget i Prag,) om hon fortsatte att inte hålla sig till musiken. Å andra sidan var han inte det minsta misogyn, då han hade god hand med änkor och ensamstående mödrar och kunde visa sådana mer utsatta kvinnor inte bara ömhet utan rentav vördnad.

Men han måste ju ändå ha haft något sexualliv! envisas de irriterade musik-historikerna och fortsätter spekulera i hans eventuella hemliga laster, dolda förbindelser, smygprasslingar åt vänster och andra läskiga och fullkomligt okända möjligheter. Den oerhörda och oförglömliga filmen "*Farinelli*" för tio år sedan kopplade ihop honom med sin tids kastratsångare och visade med gripande realism och nästan outhärdligt genomträngande skärpa hur Händels operakarriär strandade genom en kastratsångares inflytande. Faktum är att Händels operor var helt beroende av kastratsångare, alltså onaturligt kastrerade sångare som man våldfört sig på som barn för att bevara deras gossröster förbi puberteten, och Händels hela karriär och framgång var operan. Man kan alltså inte särskilja honom från fenomenet kastrerade gossar. Det var grunden för hans liv. Detta föranleder fascinerande freudianska spekulationer.

Naturligtvis måste en sådan inbiten ungarl utsättas för frågan om han var homosexuell. Frågan kan dock aldrig få något svar, då man inte vet någonting alls om en enda sexuell relation i hela hans liv. När han som ung slog igenom i Italien hade han förbindelser med sångerskor, vilka dock aldrig tycks ha lett till någonting – i de hetaste fallen tycks han ungefär som Brahms närmast bara ha blivit lätt bränd av dem och följaktligen i mild grad fattat någon avsky för dem i deras fysiska beskaffenhet, ungefär som Beethoven när han sade att "hos kvinnan har kroppen ingen själ och själen ingen kropp". Därmed kommer man inte närmare Händels sexualliv och kvinnoförbindelser än att han kan ha betraktat kvinnan som ett nödvändigt ont för hans yrkesliv medan han varit mera beroende av kastrater.

Därmed kommer man hopplöst ingenstans. Hans sexliv förblir ogenomträngligt och outrannsakligt om han över huvud taget hade något. Alla andra hade något – Haydn var gift, Tjajkovskij var gift, Beethoven hade sina passionerade affärer, Schubert fick Sofie Louise, Chopin hade ständiga förlovningar, Brahms hade Clara Schumann som kvinnlig allt i allo som inte ens en riktig förlovning kunde ersätta, och så vidare. Endast en överträffar Händel i hans sexuallivs obefintlighet – Anton Bruckner, som på gamla dagar vågade erkänna att han faktiskt en gång som ung vågat kyssa en vacker flicka.

Kvar står även det faktum att Händel förblir en av alla tiders mest produktiva kompositörer om inte rentav nummer ett i det ledet. Han måste alltid ha levt fullt sysselsatt med musiken, genom komposition, genom repetition, genom övningar, både praktiskt och teoretiskt, oupphörligt, natt och dag utan att någonsin vila, förrän när han tvingades till det av gikten och blindheten. Ett annat sätt för honom att kompensera sitt tomma sexualliv var genom en överdådig aptit – hans kroppshydda blev med åren

ständigt mer imponerande och nästan lika pompös som hans högtidligaste musik.

Kan då verkligen ett helt och hållet renodlat själliv med musiken som medel ersätta ett naturligt sexualliv? Detta är vad alla frågeställningar och spekulationer i fallet Händel leder fram till. Svaret måste bli ja, då allt i Händels liv tyder på att så verkligen var fallet – och Anton Bruckner bekräftar att det inte alls var omöjligt.

Musikens makt mellan fäder och söner

Stora musikers förhållanden till sina fäder har ofta varit problematiska, som om det legat i musikens innersta väsen att komplicera och tillspetsa redan känsliga relationer. I dessa förhållanden har dessa tillspetsningar i regel gått till överdrifter, om inte åt ett håll så åt det motsatta. Leopold Mozart drillade sin överbegåvade son så järnhårt, att den stackars pojken från början uteslöts från möjligheten till ett naturligt liv och aldrig kom ifrån sin onaturliga och artificiella ställning som etablerat underbarn. Beethovens pappa försökte göra samma sak med sin betydligt trögare son med nästan katastrofalt resultat – Beethoven hävdade alltid att det var ett mirakel att han över huvud taget kunde bli en musiker efter pappans brutala undervisningsmetoder. Dock har det motsatta förhållandet varit vanligare, att fäder till varje pris försökt göra allt för att hindra sina begåvade söner från att bli musiker, men de som försökte hårdast misslyckades mest. Franz Schuberts pappas fanatiska ansträngningar för att knyta sin son till skolläraryacket gjorde bara Franz desto envetnare och flitigare som musiker, och så tycks det ha varit i de flesta fall där fäderna försökt stoppa sina söners musikaliska griller – dessa bara växte både fäder och söner över huvudet som resultat.

Ett av de intressantaste exemplen är Georg Friedrich Händel. Hans far var furstlig livläkare och 60 år gammal när sonen föddes, som från början visade en övertydlig fallenhet för musiken – denna var en sådan självklarhet för honom, att han knappast kunde bli något annat. Ändå försökte fadern allt för att stoppa denna oönskade utveckling – och dog mitt i dessa ansträngningar. Sonen var därmed fri att bli musiker men greps av dåligt samvete för sin far och beslöt att ändå villfara dennes vilja och bli jurist. Han studerade juridik i ett antal år, men inget kunde hålla musiken tillbaka, som på ett helt naturligt sätt tog överhanden över Händels liv och det med betydligt starkare bestämdhet än faderns vilja.

Både Händel och Schubert hör till de flitigaste kompositörerna någonsin, om de inte rentav är det, och man kan inte bortse från deras faders motstånd mot deras musikgriller som en väsentlig faktor i deras enorma skaparkraft, liksom man heller inte kan bortse från hur Beethovens fars ohyggligt skadliga inflytande dock desto mera motiverade Beethoven till desto mer titaniska ansträngningar. Motstånd och motgång har i dessa tre fall bara accelererat skaparkraften, vilket även gäller ett sådant fall som Hector Berlioz.

Om man då jämför med motsatta exempel, där fäderna i stället jämnat vägen för sönernas musikbanor, finner vi underbarnet Mendelssohns väg som en idealisk dans på rosor av bara framgång och medgång så helt utan dissonanser, att när han till slut drabbades av motgång (sin älskade systers plötsliga död) klarade han inte av det utan dukade under direkt. Bach hade aldrig något annat alternativ än att bli musiker – alla i hans familj var det, han kunde inte bli annat och fick inte bli annat, även hans väg blev den jämnaste tänkbara och lyckligtvis fri från motgångar och katastrofer – för honom var det bara att hålla på tills han dog i ett synnerligen lyckligt musikerliv. Lyckligtvis är dock sådana förhållanden de dominerande i musikhistorien, att fäderna hjälpt musikaliska söner fram på musikens

väg i stället för att blockera den, och detta är särskilt fallet beträffande så gott som undantagslöst alla italienska kompositörer.

Dock är kanske ändå undantagen, där fäderna motarbetat musikens makt, de intressantaste, just för att därigenom musikens makt bara desto starkare har manifesterat sig.

Händels och Bachs lärare

Kyrkomusikern och kompositören Friedrich Wilhelm Zachow föddes i november 1663 i Leipzig, Bachs senare huvudsakliga arbetsplats, och dog 1712 i Halle, Händels födelseort. Hans inflytande över barockens två största giganter kan inte överskattas. Hans far, stadsmusicus i Leipzig, lärde upp honom till att kunna spela alla instrument, och vid 19 års ålder valdes han till organist i Halles *Liebfraukirche*, där Händel blev hans elev från 1692. Han kunde inte ha fått en bättre lärare, då Zachow var väl orienterad i ett antal av Europas musikstilar och var uppmärksam på deras brister. Händel blev hans favoritelev, som behagade honom så mycket, att han tyckte att han 'aldrig kunde göra tillräckligt för honom'. Händel fick ofta vikariera för honom, och hans lärare gav honom ofta uppgifter för hans förkovran i komposition och utbildning. Redan vid 9 års ålder hade Händel förtroendet att få komponera gudstjänstmusiken för olika instrument och röster, vilket han höll på med konsekvent i tre år. Han talade senare om sin lärare alltid med den djupaste respekt och besökte honom sista gången 1710. Efter hans död fortsatte Händel att skicka understöd till änkan.

Zachow var inget geni, men hans kyrkomusik är inte utan originalitet, och framför allt är den uppriktig och innerlig. Händel blev vid 17 år organist i *Domkirche zur Moritzburg* i Halle och fortsatte sedan en vild kyrkomusikutveckling i Hamburg, innan han reste till Italien och blev helt fallen för den italienska operan och dess mera melodiska inriktning. Det blev märkvärdigt nog i stället Bach som tog över det kyrkomusikaliska arvet från Zachow, fastän Bach aldrig hade honom som lärare. Det var framför allt kantatformen som Bach direkt övertog från Zachow och utvecklade till oöverträffad fullkomning.

Händel och Bach utgör ett fenomen som tvillingsjälar, fastän de aldrig träffades. Bach var två gånger i Halle, men Händel var båda gångerna bortrest. Händel reste en gång till Leipzig enkom för att söka upp Bach, men just då råkade Bach vara borta. Båda vallfärdade till Lübeck för att ansöka om tjänsten i *Marienkirche* efter Dietrich Buxtehude, men ingendera fick den, kanske för att det ingick som villkor att efterträdaren skulle gifta sig med Buxtehudes dotter. Händel gifte sig aldrig, medan Bach var gift två gånger, båda gångerna med fruar som han valde själv.

De föddes samma år med en månads mellanrum och på bara tio mils avstånd från varandra. Båda blev blinda, troligen av för mycket notkopierande i dålig belysning, och opererades av samma doktor John Taylor. När Händel återbesökte Tyskland 1750 för första gången efter många år hade Bachs blindhet avlösts av hans död, varefter det var Händels tur att bli blind, men han fortsatte ändå in i det sista att med en assistent John Christopher Smiths hjälp leda sina konserter, den sista av vilka blev ett framförande av "Messias" åtta dagar före sin död. De beundrade varandra, och Bach sade en gång, att om han inte var Bach skulle han ha velat vara Händel.

Till detta unika tvillingsjälsförhållande kommer då det faktum att de hade samma mästare som huvudlärare men i två helt olika riktningar. Zachows betydelse för Händel blev uteslutande instrumentell och kompositionsteknisk, medan Zachows ande är ständigt närvarande i all Bachs oöverträffade kyrkomusik.

Georg Philipp Telemanns tre fatala damer

Den första var hans moder, som gjorde vad som helst för att hindra honom från att bli musiker. Han hade den stora oturen att förlora sin far vid fyra års ålder, varför hans moder blev allenarådande över hans liv, hon såg det som en dödlig fara för hans karriär att han var så musikaliskt begåvad. När musikstudier inte kunde undvikas vid hans skola skickade hon därför bort honom till en avlägsen internatskola med en mycket sträng lärare, som mest bara skolade honom i matematik. Därigenom blev han fullkomligt matematiskt perfekt som musiker.

Det kröp ju fram vart han än kom att han var musikaliskt skicklig, varför han alltid fick uppdrag i vilka sammanhang han än försökte dölja sina musikaliska talanger. För att behaga sin mor beslöt han rentav att skrota musiken helt och hållet vid tjugo års ålder, men det lyckades inte. Den krävde honom och hans liv.

Hans första fru hade oturen att dö i deras första barnsäng. Det var ju inte hennes fel utan bara en rent mänsklig katastrof. Han hade då redan etablerat sig som professionell musiker på heltid men vänstrade alltid med litteraturen samtidigt — hans litterära alster, främst musikteoretiska, svällde upp till en imponerande produktion med tiden, och han hjälpte flera yngre poeter och författare fram i livet, främst Klopstock. Men berömdast blev han som sin tids utan jämförelse flitigaste musiker och kompositör — han kunde spela i stort sett alla instrument och komponerade mer än Bach och Händel tillsammans. Under hela sin livstid var han internationellt vida mera ryktbar än både Bach och Händel.

Hans andra hustru, Maria Catharina, födde honom nio barn, men inte ett enda av hans tio barn blev musiker. Med tiden blev hon tämligen vidlyftig, redan när han stod på höjden av sin karriär och ryktbarhet som den tidens berömdaste hamburgare bedrog hon honom med en svensk dragon, men ännu värre var att hon ruinerade honom ekonomiskt — hon ådrog sig så svåra spelskulder, att han inte ens med sin mycket betydande lön (lika stor som ett statsmannaråds) kunde klara av dem, utan ett särskilt kollegium måste konstitueras för att hjälpa honom med denna högst oförtjänta börda. Hon lämnade honom 1736, när han var 55, och slutade sina dagar i ett kloster 40 år senare. Vad hon gjorde där emellan vet man inte.

Ännu vid 80-årsåldern var han fullt aktiv som musiker, kompositör, litteratör och musikdirektör för Hamburgs fem viktigaste kyrkor, och han förblev helt klar i hjärnan ända till sin död vid 86 års ålder 1767, liksom Bach utan att någonsin ha varit utanför sitt hemland.

Hur kommer det sig då att Bach och Händel båda blivit så mycket mera uppskattade efter hans död medan han själv deklasserats och nästan glömts? Problemet är kvantiteten. Telemann hade den populistiska inställningen att avstå från att göra svår musik för att den i stället skulle kunna spelas och spridas så mycket mer överallt. Hans inställning kan alltså sägas ha varit motsatsen till Beethovens, för vilken musiken fick vara hur svår som helst bara den var musikaliskt fullvärdig. I stället för att vara nyskapande följde han modet, och under sin livstid ansågs han ständigt som den främsta mästaren inom de rådande musikmakerna: han vinnlade sig om att vara motsatsen till tidlös. Hans musik håller hög standard, den är alltid harmoniskt och matematiskt perfekt men jämntjock och slätstruken och fullkomligt odramatisk — det händer inget i den. Det är mycket kvantitet där kvaliteten hela tiden är exakt den samma. Han var vad Mozart brukade kalla "*en mekanikus*".

Vad man inte kan fränkänna honom är dock hans oerhörda inflytande på hela sin tid. Han stod både Bach och Händel nära och samarbetade med dem, (fastän de två aldrig fick träffa varandra,) och blev gudfar åt Carl Philipp Emmanuel Bach, den store Bachs berömdaste son, som efterträdde Telemann i

hans Hamburgerbefattning. Han förblev allmänt uppskattad och spelad under hela 1700-talet, och det var först i och med romantiken man började tröttna på honom och finna honom enahanda för att i stället på allvar upptäcka Bach och återupptäcka Händels ytterst raffinerade operor.

Idag är Georg Philipp Telemann föga mer än ett namn. Han spelas ibland, men det går förbi, och man kommer aldrig ihåg ett enda tema eller melodi från något av hans mer än 3000 prov på kvalificerad kvantitetsmusik.

Barockens största enhetliga mästerverk

1758 i Spanien avled drottning Maria Barbara av Braganza och ett år därefter hennes make, kung Fernando VI, då hon inte längre kunde hålla någon ordning på honom. Han efterträddes av kung Carlos III, vars första åtgärd som regent var att efterkomma en önskan av sin farmor, änkedrottning Elisabetta Farnese, att kastratsångaren Farinelli skulle utvisas ur Spanien. Denne hade åtnjutit alla en firad karriärs välsignelser i Spanien i decennier, vilken nu plötsligt fick ett snöpligt slut. Han kom dock ner på fötter och kunde återvända hem till Italien med en rundlig pension. Men han fick en annan sak med sig som var mycket mera värd: det enda tryckta exemplaret av Domenico Scarlattis 555 klaversonater.

Domenico Scarlatti hade varit i drottning Maria Barbaras tjänst i tre decennier och varit så nöjd med den att han aldrig sökt sig någon annanstans. Tjänsten hade inletts i Portugal i Lissabon, då drottningen ännu var portugisisk prinsessa, men när hon blev Spaniens drottning tog hon med sig sin favoritcembalist till spanska hovet, där han aldrig hette något annat än Domingo Escarlati.

Ett stort mysterium är förknippat med de 555 klaversonaterna. Man vet inte när de komponerades, under hans livstid publicerades bara 73 av dem, man vet inte för vilket ändamål de komponerades, om det var för drottningen eller om han gjorde det för sig själv, och framför allt: inte ett enda originalmanuskript har någonsin lokaliserats. Det var alltså det enda exemplaret av ett helt livsverk som den åldrande, avdankade Farinelli fick med sig ut från Spanien.

Det förelåg i två volymer. Den ena hamnade småningom i Venedig, den andra i Parma. Då de få tillgängliga Scarlattisonaterna åtnjöt en omåttlig popularitet och efterfrågan kom först med åren även återstoden ut i allmänt tryck, men det tog lång tid. Den fullständiga upplagan kom inte ut förrän 1971.

Och detta var bara en tredjedel av Domenico Scarlattis produktion som tonsättare. Han hade i Italien (Neapel och Rom) även komponerat 17 operor och åstadkommit en betydande canon av kyrkomusik och kantater. Men de 555 sonaterna är det mest särpräglade och originella numret i hans trefaldiga produktion, och sin huvudsakliga berömmelse fick han postumt genom den.

Emellertid kom hans musikaliska familj från Palermo, Sicilien. Hans far Alessandro Scarlatti etablerade familjens ryktbarhet som musiker, en familj som kunde jämföras med andra liknande familjer som Bach och Couperin. Men den berömde fadern Alessandro, som var den förste att köra i gång med stora orkesterkonserter, *il Concerto Grosso*, höll sina barn hårt och var särskilt noga med den mest lovande sonen Domenicos utbildning. Domenicos ställning och dilemma har ofta jämförts med Carl Philipp Emanuel Bachs. Båda var högt begåvade musiker med en ännu mer begåvad musikalisk far, vars uppfostran var mer än bara rigorös. Båda revolterade och tog så långt avstånd från fadern som möjligt, Domenico ända bort i Spanien, där hans liv var som en burfågels instängd i närmast klosterlik isolering.

Men Domenico trivdes med sin drottning, som uppenbarligen behandlade honom väl. Han trivdes så väl, att han gifte sig två gånger, som Bach, och fick lika många barn som sin far, om dock inte lika många som Bach. Hans första fru var 26 år yngre än han själv, hans andra fru ännu yngre. Man vet inte

varför hans första fru dog, men hon dog bara 27 år gammal efter sex barnafödselar och 11 års äktenskap. Hans andra fru gav honom ytterligare fyra barn, och alla hans 10 barn utom ett överlevde barndomen, vilket var sällsynt på den tiden.

Domenico Scarlatti var född 1685 och alltså jämnårig med Händel och Bach – han dog 71-årig 7 år efter Bach och 2 år före Händel. Den förre kom han aldrig i någon kontakt med, ehuru Bach med sina otroliga musikaliska världstentakler väl kände till Domingo Escarlati i Spanien; men Händel hade alltför nära kontakt med både Farinelli och Scarlatti. Det var ju Farinelli som med sin hjärtekrossande sopranröst fullkomligt slog ut Händels operor i London och Händel själv från att vidare komponera operor. Scarlatti och Händel träffades i ett tidigare skede och lärde sig ömsesidigt beundra varandra. I Siena en gång anordnade kardinal Ottoboni en formlig musikalisk duell mellan dem, så att de båda fick försöka överträffa varandra på klaveret, men det blev oavgjort: de var lika skickliga. Dock tillerkändes Händel ett högre mästerskap på orgel, som icke var Scarlattis favoritinstrument.

Alla tre, Bach, Händel och Scarlatti, var oöverträffbara virtuoser, och det är möjligt, att om en liknande duell en gång ordnats mellan Händel och Bach, så hade resultatet kunnat bli lika oavgjort. Emellertid förblir ju Bach alla tiders suveränaste orgelmästare. Händels kompositioner för klaver var blott ett fåtal om dock fullkomliga, men Scarlatti, som varken gjorde passioner, mässor eller oratorier, visar dock i sin klavermusikproduktion något som överträffar både Bach och Händel.

Han är förvånansvärt modern. Carl Philipp Emanuel Bach var en hel generation yngre, och likväl är det denna musik som Domenico Scarlattis kommer närmast. Muzio Clementi i London var långt senare den förste att till fullo inse Scarlattisonaternas oerhörda prisvärdhet som undervisningsmaterial, men det var först Chopin och Liszt som införde dem i konsertrepertoaren, och då var det under äventyrligt motstånd. Den förste som till fullo gav Domenico Scarlatti full förståelse, accepterande och godkännande var Johannes Brahms, som var den förste (efter Farinelli) som lyckades samla alla Scarlattis sonater.

Vem var då denne originelle Domenico Scarlatti, som låg så långt före sin tid och vars oerhörda produktion kom i dagen genom så mystiska omständigheter? Vi vet egentligen ingenting alls om hans person. Han var uppskattad som musiker och människa – det är egentligen allt man vet. De intimare inblickar man har i hans privatliv är som ögonblicksglimtar genom ett nyckelhål – men de finns.

De intimaste kommer från Farinelli. Han och Domenico samarbetade ju under ett större antal år och stod varandra nära som vänner – utan Farinelli hade kanske aldrig Scarlattis 555 sonater bevarats. Farinelli visste att berätta för en vän, att Scarlatti "som det geni han var visade så litet intresse för det dagliga livet, att han mest bara satt och spelade och därvid försummade sin egen välfärd så totalt, att drottningen efter hans bortgång måste sörja för tonsättarens änka och tre döttrar, som annars hade varit utblottade."

Scarlatti hade tydligen inget sinne för ekonomi, vilket inte förbättrades av att han dessutom hade en förkärlek för spelbordet. Han ruinerade sig ofta, enligt Farinelli, och dog utfattig.

Hur förklarar man då att det inte finns ett enda originalmanuskript till hans 555 sonater? Det var ju si och så med de spanska kungliga förhållandena. Deras slott brann upp då och då, då kungarna själva var tämligen odugliga och ansvarslösa, sannolikt brann åtskilligt ovärderligt material som till exempel originalkompositioner av Domenico Scarlatti upp i dessa upprepade slottsbränder, och det var bara dessa stackars ofta manodepressiva kungars drottningar som höll någon ordning på det spanska hovet. Dessa höll också efter Scarlatti och satte tydligen så stort värde på hans musik, att de inte lät den komma ut, medan de dock samtidigt såg till att åtminstone ett exemplar av den bevarades för framtiden.



P.S. till Domenico Scarlatti.

"Käre läsare, vare sig Du är dilettant eller professor; dessa kompositioner erbjuder ingenting avancerat, utan är snarare ett beledsagande in i cembalons konst genom lekfullhet. Varken djupa funderingar eller personligt intresse, varken visioner eller ambitioner, utan snarare lydnad fick mig att publicera dem. Kanske de skall tilltala Dig, och då skall jag med desto större behag åtlyda vidare önskningar att tjäna Dig i lätt men varierad stil. Visa alltså snarare en mänsklig attityd till musiken än en kritiskt krävande, ty då skall Ditt nöje av musiken bli desto större. Lev lyckligt!"

Så vänder sig Domenico Scarlatti till sin pianospelande publik när han publicerar sin första samling sonater år 1738 vid 53 års ålder, trettio stycken, när Bach samtidigt håller på med sin H-moll-mässa och Händel med sin Messias. I detta förhållande ligger skillnaden mellan Scarlatti och hans båda stora jämnåriga kolleger i ett nötskal. Både Bach och Händel var väldiga arkitekter av ett oerhört tekniskt kunnande, som med sin tyska grundlighet göt oformliga tekniska musikstrukturer i form av mässor, oratorier och passioner, medan Scarlatti roade sig med att bara leka på tangenterna. Och det överraskande är, när man jämför Bachs och Händels klavermusik med Scarlattis, att den senares är både mera njutbar, mera originell och mera modern. Bach och Händel är oöverträffade mästare inom barockens stora former, medan Scarlatti var den utsöktaste tänkbara mästare i det lilla. Efter att ha njutit av Scarlattis små genialiska infall framstår lätt både Bach och Händel som både monotona, klumpiga, bombastiska och onyanserade. Man störs av den tyska hårdheten, den ytterst pålitliga regelbundenheten blir tjugig, arkitekturen framstår som fyrkantig, och i längden kan man rentav få träsmak – men aldrig av Scarlatti. Därigenom kompletterar han så suveränt både Bach och Händel med sin sensuella förfining, sin raffinerade originalitet, sin mjukhet och nyansrikedom – och sin universalitet i ett mikrokosmos som i överskådlighet nästan överträffar både Bachs och Händels väldigaste gester i det stora formatet.

Den mystiske Tommaso Albinoni (1671-1751)

Han är världsbekant genom sitt berömda "Adagio i G-moll", som efter andra världskriget blivit ett av barockmusikens mest älskade stycken, som kommit till användning i alla möjliga sammanhang, från begravningar till den oändliga ommalningen som effektiv bakgrundsmusik till Orson Welles filmatisering av Kafkas "Processen" 1962 med Anthony Perkins som Josef K. Stycket är utomordentligt

stämningsfullt och kan inte annat än slå an på envar som hör det, men det föreligger ett problem. Det är inte alls av Albinoni.

Albinoni var en av de stora barockmästarna i Italiens Venedig vid sekelskiftet 1700, han komponerade kanske 80 operor och var en tidig kontrapunktmästare, som kom att betyda mycket för sonatens och instrumentalmusikens utveckling. Han nådde som högst omkring 1720, men därefter vet man inte mycket, då det mesta av hans produktion fanns samlat i Dresden, där så gott som allting gick förlorat vid den av de allierade avsiktligt framkallade bombeldsstormen den 13 februari 1945, ett av det andra världskrigets fullkomligt katastrofalt onödiga illdåd. Det var därefter som ett fragment påträffades till en av hans triosonater, som kan ha varit av honom själv, och som den florentinske musikforskaren Remo Giazotto fick hand om och arrangerade till det berömda Adagiot. Det bör alltså ses mot bakgrunden av Dresdens förstörelse, som det märkvärdigt väl stämningssmässigt passar in som ett oändligt smärtsamt ackompanjement till.

Remo Giazotto var född 1910 och gjorde en enorm insats för den mediala musiken i Italien genom sina livslånga engagemang i radion och litterärt — han skrev ett antal biografier, om främst Vivaldi, Stradella och Albinoni, och katalogiserade alla Albinonis bevarade verk — en bråkdel av den enorma produktionen. Han var i princip aktiv som kompositör och operaproducent under minst 50 år av sitt liv, tills han 1741 drog sig tillbaka som 70-åring men levde ända till 79. Hans operor var efterfrågade och seglivade, och som instrumentalist och violinist torde han ha varit minst lika betydande som Corelli och Vivaldi och haft en plats mellan dem som Tartinis föregångare. Till skillnad från de flesta av sina kolleger från den tiden synes han ha varit mycket självständig och undvikit fasta tjänster. Hans kyrkomusikaliska insatser begränsade sig till gästspel, och ej heller delar han sina samtliga kollegers svaghet att stjäla från varandra — all hans musik är fullständigt hans egen, medan han dock, liksom hans kolleger ständigt stal från varandra, i stället stal från sig själv och därmed ständigt utvecklade sig och förbättrade sig. Han kan ha varit före Haydn i utvecklingen av stråkkvartetten, sonatformen och symfonin, och åtminstone bidrog han till den utvecklingen. Han synes ha varit en sympatisk och enkel man, småväxt och sirlig, och det enda bevarade porträttet av honom (av okänd mästare) är av en typ som erinrar om Watteau. Han var dock frisk och gift och fick sex barn, men därom vet man ännu mindre än om det mesta av hans musiks öde. Han är därmed en av många italienska barockmästare som bara väntar i sin evighets törnrosasömn på att bli återupptäckt och få en välförtjänt renässans för sin tidlöshets skull.

Vändpunkten i Jean Philippe Rameaus karriär

1745 stod Rameau på toppen av sin karriär som Frankrikes ledande kompositör med nästan ett 30-tal operor bakom sig, flera till libretton av Voltaire. Han hade arbetat sig upp från ingenting som bygdeson från Dijon och gradvis erövrat sin ställning som landets ledande kompositör om han dock aldrig lyckats vinna åt sig någon viktig befattning som organist, som var den tidens säkraste musikplats i Frankrike. 1645 var han 62 år gammal, två år äldre än Händel och Bach, som han skulle överleva ända till sitt 81-a levnadsår. Men 1745 råkade han ut för Jean Jacques Rousseau.

Denne gjorde anspråk på att vara tonsättare utom allt det andra och hade hört till Rameaus innerligaste beundrare, som Diderot, Alembert, Voltaire och de andra encyklopedisterna också gjort. Han hade gjort några stycken operor och vågade presentera en av dem för den store Rameau. Olyckligtvis råkade just den operan vara uppblandad med en annan klåpars mellanstick, och Rameau

fälde mycket riktigt den kommentaren, att verket var bitvis komponerat av en mästare och bitvis av en som inte visste något om musik. Därmed sågade han operan. Det skulle han aldrig ha gjort, ty det förskaffade honom Jean Jacques Rousseaus fiendskap på livstid.



Dittills hade Rameaus musikaliska bana oavslutligt gått från klarhet till klarhet och bara skördat triumfer. Rousseaus onåd och giftiga penna blev vändpunkten. Inför dennes vidriga angrepp och intriger bland de andra tongivande filosoferna med inflytande i Paris tappade Rameau sugen. Rameau hade även utmärkt sig som filosofisk skribent och hade haft mycket att säga om musikens framträdande roll inte bara som den högsta av de sköna konsterna utan även som överlägsen filosofi, när hans artiklar och uppsatser började ratas av encyklopedisterna som Diderot och d'Alembert. Detta tog honom mycket hårt, speciellt som upprinnelsen till detta var den lägsta tänkbara hämndgirighet och småsinthet från Rousseaus sida. Rameau drog sig mer och mer tillbaka och blev gnällig och girig och excentrisk, och mot slutet blev han tämligen odräglig och omöjlig att ha att göra med. När han dog 1764 visade det sig att han under åren hemligen samlat åt sig en omätlig förmögenhet mest gömd i säckar under sin hustrus säng.

Detta unika skeende av en musiker som knäcks genom avund och illvilja från andra inom helt andra områden än musiken är unikt och värt all uppmärksamhet, då man därav måste dra den slutsatsen att musikern som martyr för de andras destruktivitet hade rätt och att därigenom musiken hade rätt över filosofin och vetenskapen, (– 60 år senare hävdade Beethoven att "*Musiken är en högre uppenbarelse än filosofin och religionen*" vilket aldrig har emotsagts,) medan den store filosofen Rousseau aldrig framträder i en mindre fördelaktig dager än som initiativtagaren till encyklopedisternas mobbning av Rameau som företrädare av musikens rätt och väsen. Rameau må ha varit svår att ha att göra med, men det ursäktar inte hans uteslutning från Parnassen av representanter för lägre konster och vetenskaper än musiken.

Cyril Scotts musikhistoria.

Den egentliga titeln på hans bok är "*Musikens hemliga inflytande genom tiderna*". Den är kvasivetenskaplig men bitvis mycket intressant. Han diskuterar först musikalitetens egentliga väsen innan han tar upp de enligt honom viktigaste musikaliska mästarna och deras indirekta inflytande på sin tid och framtiden. Han är inte helt snäll mot Händel, som han ger skulden för den viktorsianska stelheden, medan han i högre grad gör Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin och Schumann rättvisa, i synnerhet Beethoven och Chopin; men den som han överraskande nog lyfter fram i mer positiv dager än kanske någon annan musiker är César Franck. Han behandlar även Wagner, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Skrjabin och Musorgskij, medan Tjajkovskij, Grieg och Delius blir tämligen ytligt förbigångna medan de dock behandlas i motsats till Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Berlioz, Weber och Reger, som egentligen bara får sina namn nämnda i förbifarten. Hypermodernismen med dess konsekvent destruktiva dissonanser (Schönberg, Stravinskij och Bartok) är han förvånansvärt fördragsam mot, medan han resolut avrättar jazzen (!) såsom det mest vulgariserande, förnedrande och barbariserande elementet i hela musikhistorien. Ett geni som Gershwin blir aldrig nämnt och inte heller Sibelius, Rachmaninov, Smetana, Dvorak, Rossini, Verdi, Puccini, Gluck, Bruckner, Mahler, Elgar, Vaughan Williams, Manuel de Falla eller Charles Gounod.

Först därefter går han över till den egentliga musikhistorien och börjar då med Indien för att sedan gå över till Egypten och antikens Grekland. Det intressanta med hans observation är att han ser ett direkt samband mellan vad som händer inom musiken och vad som händer i världen, så att han ser musiken som världens och historiens omedelbara spegel. Han menar rentav, att man tidigare i musiken kan skönja världens kommande historiska utveckling, då musiken mera omedelbart återspeglar vad som händer inom människan än vad världshistorien hinner göra. Sålunda menar han, att de båda världskrigen med den tyska nationalismens apotheos redan kommer till uttryck hos Wagner, och att hela 1900-talets

totala moraliska nedgång och estetiska undergång redan i atonaliteten före det första världskriget och i jazzen har hunnit etablera sig. Man kan då fråga sig om musiken påverkat historien eller om musiken bara givit uttryck för historien före historien själv. Cyril Scott menar, att det är musiken som hemligen påverkat och styrt hela världshistorien.

En annan höjdpunkt i hans framställning (utom César Franck) är hans kapitel om den grekiska musiken. Han menar, att grekerna var de första som försökte idealisera människan genom konsten, och att denna idé uppbar hela Antikens civilisation och gjorde den så framgångsrik: *"Även om det är omöjligt för människor att vara sådana som Zeuxis avbildade dem, så är det bättre att han målar dem just så; ty föregångsexemplet bör vara bättre än vad det är ett föregångsexempel för."* (Aristoteles.) Denna teori, menar Cyril Scott, ger nyckeln till hela den antika grekiska livsuppfattningen med dess strävan efter att låta litteraturen, konsten, filosofin och musiken ge uttryck åt önskvärda och nyttiga ideal för människan att sträva efter, så att konsten och den skapande, konstruktiva förmågan blir hela livets ledstjärna.

Den romerska musiken menar han sedan att fuskar bort alla ideal med att den används som militärmusik, därefter räddas musiken och hela västerlandets andliga odling av den gregorianska sången. Uppfinningen av polyfonin ger han Guido av Arezzo (född 990) äran för medan Europa även ser sina första renässansmorgonstrålar genom minne- och trubadursången. Därefter exploderar kulturen genom Orlando di Lasso, Palestrina och Monteverdi, medan han ignorerar Schütz men höjer Purcell till skyarna. Därmed är vi tillbaka vid bokens början: Händel är klippan som Cyril Scott både utgår ifrån och slutar vid.

Paganinis närmaste föregångare.

Giuseppe Tartini (1692-1770, från Istrien) levde ett mycket tillbakadraget och hemlighetsfullt liv, när han inte exploderade fram i våldsamma äventyrligheter. Utom violinist var han även framför allt en värjfahtare av Guds nåde, varför han då och då efter till nöds överlevda dueller för en tid måste försvinna under jorden, dock endast bildligt.

Han spelade mest i Padua och Venedig men gjorde även resor till Prag och Florens. För övrigt vet man just inte mycket om honom. Under sitt vidlyftiga och äventyrliga liv samlade han säkert på sig massor att berätta men föredrog att tåa om vad han visste. Däremot ägnade han sig med stor förkärlek åt violinen och utvecklandet av dess inre egenskaper. Genom sina insatser blev han en direkt föregångare och kanske frammanare av den legendariske Paganini.

En berättelse om honom finns dock bevarad, då han själv berättade den i noggrann detalj. I detta enda fall gjorde han ett undantag från regeln att ta med sig alla sina hemligheter i graven.

Han drömde en natt att djävulen själv satt vid fotändan av hans säng och spelade för honom, och den musik han frambringade överträffade allt vad Tartini tidigare hade hört. "Ack, jag ger vad som helst för att få kunna spela som du och få föra denna musik vidare!" bad Tartini djävulen, men denne bara spelade grymt leende vidare, tills den arme Tartini föll i vanmakt, helt överväldigad av sina känslor – så att han vaknade.

I vaket tillstånd försökte han genast pränta ner vad han just hade hört, men resultatet nådde inte alls upp till nivån av djävulens faktiska framförande. Det blev bara en blek efterapning, suckade Tartini förtvivlad. Men det blev i alla fall något, och det går sedan dess under namnet "Djävulsdrillssonaten" eller bara "Djävulssonaten" och betraktas som Tartinis utan jämförelse främsta verk, fastän han skrev åtskilligt för sin violin. En som ytterligare bearbetade "Djävulsdrillssonaten" var Fritz Kreisler, som

kanske därigenom lyckades föra den ännu ett steg närmare mot vad Tartini eftertraktat, nämligen djävulens egen en gång så tydligt manifesterade standard.



Christoph Willibald Glucks avgörande insats.

Han är av samma generation som Bachs söner och hamnar alltså musikhistoriskt mellan barocken och Haydn. Han kom från enkla förhållanden, hans familj kan bara spåras tillbaka några generationer före honom, och hans far ville göra honom till skogvaktare. För att få ägna sig åt musiken var Gluck tvungen att rymma hemifrån.

Hans familj kom ursprungligen från Pilsen och kan alltså betecknas som en högst ordinär pilsnerfamilj. Det var i Prag han fann vingar för sina musikaliska aspirationer, men han hade aldrig någon lärare utan utbildade sig själv. Tekniskt var han inte särskilt avancerad, hans kontrapunktik är högst medelmåttig, men han gav sig inte utan reste till Italien och England, där han fick träffa Händel. Denne var måttligt imponerad av Glucks tafatta operor men tyckte om att musicera tillsammans med Gluck. Därmed var dennes lycka gjord, och han lärde sig allt av den engelska operakonsten och framför allt att hellre ägna sig åt slagkraftiga melodier än att brodera ut onödiga utsmyckningar åt det osångbara hållet in absurdum.

Sina ekonomiska problem löste han med att gifta sig rikt. Det barnlösa äktenskapet möjliggjorde hans talrika resor till operorna i Paris och Neapel, men det var i Wien han etablerade sig trots hård konkurrens av Giuseppe Scarlatti. Det viktigaste med hans epokgörande operareform var, att han tvingade artisterna att sjunga och spela som det stod i noterna. Tidigare hade i synnerhet primadonnor kunnat ta sig vilka friheter som helst med koloraturimprovisationer in absurdum bortom alla tonarter, Händel hade fruktansvärda problem med detta oskick och hotade en gång kasta ut en primadonna genom fönstret om hon inte åtminstone höll sig inom tonarten; men Gluck lyckades sätta punkt för allt musikaliskt missbruk från divornas sida. Hans exakta koncentrerade melodier var omöjliga att bryta sig ut ur, orkestern ledsagade sången utan andrum och väntade inte om sångaren blev efter, och resultatet blev operor som faktiskt kunde spelas utan att deras entimmarspartitur drog ut i fem timmar. Plötsligt

blev opera något som kunde dompteras genom konstruktiv disciplin. Hans mest beundrande lärjunge och i viss mån musikaliske arvinge blev Antonio Salieri.



Det var i stort sett Glucks musikhistoriska insats. Han förvandlade operan från meningslöst och löjligt dravel till raffinerad och njutbar underhållning, och hans reformer kan i betydelse bara jämföras med Claudio Monteverdis 150 år tidigare och Mozarts 30 år senare. Men det var Händel som skjutsade

in Gluck på rätt väg när han sade: "Glöm det där med kontrapunkt. Satsa på melodin i stället, så får du åtminstone publik."

Och det var i stort sett samma enkla formel som senare gjorde åtminstone merparten av både Rossinis, Verdis och Puccinis karriärer.

Requiem för en gammal cellist

Luigi Boccherini, Lucca 19.2.1743–Madrid 28.5.1805

Familjen Boccherini av Lucca var en gedigen musikerfamilj, precis som familjen Puccini där, och en av Luigis främsta främjare var kapellmästaren och organisten Giacomo Puccini. Båda Luigis äldre syskon var också musiker, brodern även balettdansör och 'dramatisk poet' vid *Burgtheater* i Wien, där han sjöng i ett tidigt oratorium av Haydn, medan systemen var sängerska hos Gluck. Luigis instrument *par préférence* blev dock cello, som han förblev trogen livet ut. Ingen har komponerat så mycket för cello, inte mindre än 92 stråkkvartetter (en tredjedel fler än Haydn) medan hans främsta musik är de ännu fler stråkkvintetterna, många av dem för två celli. Självt ägde han ända till sin död två celloinstrument, den ena en Stradivarius.

Då hans musikerfamilj tidigt gjorde sig internationellt bevärdad främst mot Venedig, Trieste och Wien, senare även Paris, Madrid och Berlin, kom Luigi Boccherini ganska tidigt i smöret som sin tids främsta cellist, men han skrev även ett trettiootal symfonier som kan mäta sig med Haydns. Medan Haydn satt isolerad i sitt slott Esterhaza långt bortom Donau reste Boccherini tidigt omkring och turnerade överallt. Ändå är skillnaden mellan dem den, att medan Haydn under små förhållanden skrev en bred musik för breda publik är Boccherini nästan lika suveränt exklusiv och begränsad till det lilla formatet som Domenico Scarlatti. Boccherini är som ingen annan en koncentrationens mästare i att nästan minimalistiskt åstadkomma fullödig intressant musik inom ytterst snäva former. I till exempel den underbara Flamencogitararkvintettens sista sats, som verkar fortsätta i all oändlighet, varierar egentligen bara två harmonier hela vägen igenom, och ändå är den ett mirakel av intagande läcker snillrikhet.

Hans främsta gynnare var båda kungliga: Don Luis Antonio Jaime de Bourbon, yngre bror till kung Carlos III av Spanien, och kung Fredrik Wilhelm II av Preussen, anställd av båda som hovkammarkompositör, vilket föranledde en enorm produktivitet från hans sida, en rik och bred flod av kompositioner som aldrig sinade. Även i Paris var han varmt uppskattad ända fram tills den franska revolutionen gjorde slut på hans sponsorer. Därmed inleddes sämre tider, och som kanske den musiker i Europa som stod högst i gunst hos aristokratin och kungahuset drabbades han hårdast av det brutala barbariets överkörning och glömska av musiken. Kung Fredrik Wilhelm II dog plötsligt 1797, och hans efterträdare vägrade Boccherini både fortsatt tjänst och pension. Han fick leva på den musik han hade kvar att sälja till sina notförläggare i Paris. Fler och fler av hans aristokratiska sponsorer dog undan, tills han till slut räddades av Lucien Bonaparte, Napoleons bror och ambassadör i Madrid 1800, som gav honom ny anställning, och slutligen fick han också pension av Joseph Bonaparte. Det hjälpte dock inte hans stora privata tragedi, när den ena efter den andra av hans familj dog ifrån honom, först hans ogifta dotter Joaquina vid bara 25 år, sedan både Mariana och Isabel ännu yngre 1802 och till sist den sista dottern Maria Teresa, och slutligen även hustrun. Då var han helt ensam och hade egentligen ingenting annat kvar att göra än att dö själv. Han var då 62 år gammal, en liten spenslig man på endast 165

centimeter, med sin sista stråkkvintett opus 64 nr 2 ofullbordad. Hans verkkatalog omfattade närmare 600 verk, främst icke mindre än 140 stråkkvintetter, en hel del förlorade, 92 stråkkvartetter, 11 pianokvintetter, 9 gitarrkvintetter, ett 40-tal triosonater, 34 symfonier utom mängder av annan sakral, scenisk och kammarmusik. Klart är att han är orättvist bortglömd, medan där finns hur mycket klenoder som helst att botanisera och upptäcka. Hans stoft fördes 1927 hem till Lucca.

Joseph Haydns damer.

De egentliga damerna i hans liv är fem till antalet, om man tar med hans mor i räkningen. Denna goda kvinna kom från små förhållanden, förlorade sin egen mor vid 11 års ålder och måste försörja sig som köksa, tills hon blev gift med vagnmakaren Matthias Haydn och födde honom 12 barn, av vilka sex dog genast. Hennes dröm för sin äldste överlevande son var att han skulle bli katolsk präst, och hon blev bittert besviken när han vägrade bli det för att i stället från början insistera på att bli musiker. Hon blev bara 48 år gammal och fick inte uppleva sin sons stora berömmelse som sin generations störste kompositör.

Det har sagts om Joseph Haydns äktenskap, att det var hans livs enda misstag. I allt annat under hela sitt långa liv visade Joseph Haydn prov på sund redlighet, klart förstånd, god människokänedom och aldrig några problem med kvinnor. Hans hustru blev hans enda problem, och just henne blev han gift med genom eget frivilligt val. Hur kunde han göra sig skyldig till en så grov miss på denna enda punkt i sitt liv?

Saken är den att han älskade Maria Annas yngre och vackrare syster Theresa, men detta var en mycket olycklig kärlek, då hon inte besvarade den 27-årige Joseph Haydns känslor utan gick i kloster i stället. Han hade emellertid då redan trasslat in sig i hennes familj, som såg till att han blev gift med den äldre och fulare systemen, 31 år gammal. Han hade inte kunnat råka ut för en olämpligare fru. Hon var grälsjuk och svartsjuk, bigott och inte ens en god husmor, och framför allt var hon totalt ointresserad av musik. Hon kunde ibland använda sin komponerande mans färdigskrivna partitur till tårtpapper eller till papiljotter. Han suckade en gång och sade: "För henne kvittar det lika om hennes man är konstnär eller skomakare." Några barn blev det då rakt inte, vilket var en stor besvikelse för Joseph Haydn, som älskade barn och hade god hand med dem. Till råga på eländet blev han aldrig av med denna hustru, emedan de var gifta katolskt, förrän hon dog efter ett fyrtioårigt helt igenom misslyckat äktenskap. När han var tillfälligt fri från henne under sina resor i England under 1790-talet kunde han referera till henne som "det infernaliska odjuret".

I sitt olyckliga äktenskap med dess tragiska barnlöshet var det då naturligt att den virila tonsättaren drogs till andra kvinnor. Den relation som kanske kom närmast en hustrurelation var då den med *Luigia Polzelli*, den italienske violinisten Antonio Polzellis fru, som var mezzosopran. Ingen av dem var särskilt framstående som musiker, men Haydn behöll maken i sin tjänst för hustruns skull, som led av ett lika olyckligt äktenskap som Haydn själv. Således fann de varandra. Hon hade redan en son, Pietro, och fick senare en till, Anton Nicolaus. Man har aldrig kunnat få någon klarhet i om denne andre son eventuellt var Joseph Haydns eller inte, men han tog sig an båda sönerna lika mycket, och han hjälpte deras mor hela livet och upprätthöll alltid en livlig kontakt med henne. Hennes man dog 1790 medan Haydns hustru dog först 1800. De hade tidigt kommit överens om att gifta sig om det någon gång blev möjligt. Det blev alltså möjligt efter 21 år, och då var Haydn inte längre så ivrig vid 68 års ålder. Hon avkrävde

då ett löfte av honom att han inte heller skulle gifta sig med någon annan, vilket löfte han gav skriftligt på hennes begäran – varpå hon försvann till Italien och gifte om sig med en annan.

Hans innerligaste kvinnorelation var emellertid med *Marianne von Genzinger*, hustrun till Haydns arbetsgivare furst Nicolaus Esterházy's livläkare. De bodde inne i Wien, och Haydn tröttnade aldrig på att ta ledigt från slottet Esterházy på landet mest bara för att få besöka dem och vara hos dem i Wien. Det var aldrig mer än vänskap mellan Marianne och Joseph Haydn, men deras vänskap var i stället desto innerligare och mognare. Hans förbindelse med henne sammanfaller med hans lika innerliga och intensiva umgänge med den unge Mozart, och det är under inflytandet av dessa båda fruktbara vänskaper som Joseph Haydn mognar till tidlös världskompositör. (Hans betydelse som sådan kan aldrig överskattas. Han skapade stråkkvartetten och etablerade symfonin, och genom sitt exempel som människa och sin oerhörda framgång som musiker – denne enkla vagnmakarson dog mycket rik – höjde han hela den klassiska musiken till en nivå av oöverträffad respektabilitet genom att han gjorde den till något i allas ögon mycket fint, något som varken Bach eller Händel lyckats med, så att sedan en Beethoven kunde rida på detta med hela 1800-talets alla klassiska kompositörer. Det var denna höga respektabilitet och finhet som sedan Liszt och Wagner förstörde genom sina exempel.) Hur mycket dessa relationer kom att betyda för honom framgår ur vilka personliga katastrofer det var för honom när de plötsligt dog ifrån honom 1791 och 1793. Efter Mariannes död var Haydn aldrig mer sig själv. Något gick då sönder i honom som aldrig kunde repareras. Han blev sur och bitter och sarkastisk, och ingenting verkade längre roa honom i livet utom det enda som han hade kvar: komponerandet. Och det i stort sett enda han då har kvar av detta är de sista mässorna och de båda oratorierna.

Ändå hade han ytterligare en dam. Hon var av ungefär samma ålder som Marianne och änka i London efter en viss Johann Samuel Schroeter, en framstående pianopedagog. Hennes kärleksbrev till Haydn finns bevarade, då Haydn själv skrev av dem i sin dagbok, men inte ett enda av hans brev till henne har kunnat påträffas. Han skötte tydligen denna relation lika diskret som troget, ty han var alltid hos henne när han var i London, och hennes kärleksbrev talar ett klart språk som inte kan missförstås. Han sade själv till en god vän, att han troligen gift sig med henne om han varit fri (– hans hustru levde då ännu).

Men vem var sedan fröknarna Anna och Josepha Dillin? Vem var bokhållare Kanders dotter? Vad hade de fyra döttrarna till perukmakare Sommerfeld i Pressburg att göra med Joseph Haydn? Barbara Pilhofer vet vi att var ledande sopran vid Esterházy's hov, men vem var väl furstinnan Grassalkovics' kammarjungfru C.Czech, som också hon fick ett tusen floriner efter Haydns död genom hans testamente? Alla dessa damer fick ordentliga portioner av den rikt anspråkslöse Haydns arv, och vi har ingen aning om varför eller vilka de var – och kommer aldrig att få veta det heller.

Glimtar av Haydn.

Vi ska försöka ge en skymt av Haydns personlighet genom tre olika glimtar från hans tre olika perioder. Den första är från symfonins barndom, den andra är från hans inledande vänskapsförhållande med Marianne von Genzinger, och den tredje är från hans tid som lärare för den unge Ludwig van Beethoven, som Haydn själv kallade för "sin stor-Mogul".

De flesta har väl hört den så kallade "Avskedssymfonin", symfoni nr. 45, och charmerats av dess försvinnande originalitet, men få känner till historien bakom den och varför den över huvud taget skrevs. Dess tillkomst är ett charmerande uttryck för Haydns speciella försynthet och förmåga att gå till

rätta med mänskliga problem. Det var nämligen så, att Haydns anställda musiker vid furst Esterházy's hov vid ett skede befann sig i ett intrikat dilemma, när furstens enorma intresse för musik bara växte och växte, så att han tenderade att förlänga varje musiksommarsäsong allt längre in på höstarna, så att musikerna aldrig fick möjlighet att åka hem och träffa sina familjer. När således fursten 1772 satte upp operan "*Dido*" brydde han sig inte om att fixa tak över huvudet och logi åt musikernas hustrur och familjer, utan alla instrumentalister och sångare, alla skådespelare, konstnärer och notskrivare jämte alla tjänare måste bo i en enda ganska liten byggnad tillsammans, så att i regel två musiker måste dela ett enkelrum. Fursten ansåg sig ha ordnat det hela förträffligt genom att betala dubbel lön åt alla konstnärerna, så att deras uteblivna familjer skulle få kompensation för att nödgas klara sig utan sina fäder. Emellertid ansåg inte musikerna att detta var tillräcklig kompensation för att nödgas leva skilda från sina familjer större delen av året. De längtade alla hem, och i sin nöd bad de Haydn att åtgärda problemet på något sätt. Haydn, som kände sin furste, visste hur man skulle nå hans hjärta. Han skrev sin "*Avskedssymfoni*", i vilken i sista satsen det ena instrumentet efter det andra upphör att spela. När symfonin framfördes var Haydns direktiv till musikerna, att närhelst vars och ens stämman tog slut, den musikern skulle blåsa ut sitt ljus, plocka ihop sina noter och gå ut och ta sitt instrument med sig.

Effekten av detta när konserten framfördes inför fursten gick denne djupt till sinnes. Han förstod omedelbart vidden av hela problemet. Följande dag gav han inför höstens annalkande order om uppbrott från Esterház, och alla fick äntligen fara hem.



Av de personliga dokument, som har bevarats från Haydns liv, finns det knappast några mera betydelsefulla än hans brev till sin vän Marianne von Genzinger, hustrun till furst Esterházy's livläkare, som bodde i Wien. Här är ett av dem (7 februari 1790):

"Ja, här sitter jag nu i min vildmark, övergiven, liksom ett föräldralöst barn, nästan utan mänskligt sällskap, vemodig, dröjande vid minnet av svunna härliga dagar. Ack ja, svunna! Och vem vet när dessa sälla timmar kommer tillbaka – dessa trevliga sammankomster, då alla de närvarande är ett hjärta och en själ – alla dessa ljuva musikkvällar, som endast kan ihågkommas och inte beskrivas? Var är dessa

inspirerade ögonblick? Borta – och borta för alltid. Ni må icke förvånas, kära fru, att jag dröjt med att skriva och uttrycka min tacksamhet. Hemma var allt kaos; under tre dagar visste jag inte, om jag var kapellmästare eller 'kapelltjänare'. Ingenting kunde trösta mig, min våning var i en enda oreda; till och med pianot, som jag annars älskar, var motsträvigt och olydigt och irriterade snarare än lugnade mig. Jag sov föga, och till och med drömmarna plågade mig, ty när jag fallit i sömn och levde i den sälla illusionen att jag åhörde 'Figaros bröllop', väcktes jag av den rasande nordan, som nästan blåste av mig nattmössan. Jag tappade tjugo pund i vikt på tre dagar, ty resultatet av den goda kosten i Wien hade försvunnit under återresan. Ack, ack, tänkte jag för mig själv, när jag på värdshuset var tvungen att äta en skiva av en femtioårig ko i stället för Ert underbara oxkött, ett gammalt får med rovor i stället för en ragu med små köttbullar, en seg stek i stället för böhmisk fasan, ungersk sallad i stället för saftiga apelsiner och torra äppelmunkar i stället för bakverk. Ack, ack, tänkte jag för mig själv, jag önskar att jag nu hade någon av de läckerheter, som jag föraktade när jag var i Wien. Här på Esterház frågar mig ingen: 'Vill Ni ha choklad med eller utan mjölk? Dricker Ni kaffet med eller utan grädde? Vad kan jag bjuda Er, min käre Haydn? Vill Ni ha vanilj- eller smultronglass?' Om jag åtminstone hade ett stycke god parmesanost, i synnerhet under fastan, som gjorde mig i stånd att lättare svälja dessa svarta puddingar! Idag har jag uppdragit åt vår betjänt att skaffa mig ett par pund.

Förlåt mig, min kära fru, att jag upptar Er tid i detta mitt allra första brev med sådant bedrövligt klottrande och sådana dumheter; Ni måste förlåta en av wienarna bortskämd man."

Beethoven hade tänkt sig Mozart som sin lärare, men när denne plötsligt dog måste han tänka om och vände sig till Haydn. Den 38 år äldre mästaren, som alltså hade kunnat vara Beethovens farfar, fann icke samma behag i Beethoven som han funnit i Mozart men tog sig ändå an den unge ambitiöse musikstudenten. Ej heller fann Beethoven sina lärarideal direkt personifierade i den gamle efter Mozarts död ganska oengagerade mästaren. När Beethoven fann att Haydn inte rättade allvarliga fel utan tolererade vad Beethoven än kom med, så vände sig Beethoven till en annan lärare. Denne var Johann Schenk, som accepterade Beethoven som sin elev på villkor att deras samarbete förblev en absolut hemlighet. För syns skull fortsatte Beethoven studera under Haydn, men hans verkliga lärare var Schenk. Först efter några år fick Haydn veta om Beethovens dubbelspel. Han blev dock inte det minsta sårad. Han kände sin Beethoven och uppskattade i stället sin nitiske elev desto mer för dennes aktningsvärda grundlighet i sin egen utbildning. Det blev aldrig någon brytning mellan honom och Beethoven, som sedermera gick till musikhistorien som kanske den mest noggranne tonsättaren av alla.

Några Mozartoperor

Mozart är kanske den mest briljanta operakompositör som någonsin funnits, och vanligen brukar han vid sidan av Verdi av sakkunnigt och fackmässigt folk betecknas som den mest professionella operaskaparen, framför allt ur sångarteknisk synpunkt. Puccini tar ingen hänsyn till sina sångare, och Wagner skall vi inte tala om. E.T.A.Hoffmann anförde "Don Juan" som operornas opera som aldrig skulle kunna överträffas, och visst är den suverän med sin övermåttan dramatiska handling och med därtill oslagbar musik alltigenom – inga superlativer är tillräckliga. Dock chockerades en sådan som Beethoven av dess cyniska omoral, men vad betyder då denna hänsynslöshet med ett så känsligt ämne som kärleken när både handlingen och musiken är så pass dramatiska som de är och karaktärerna därtill så väl och övertygande utformade? Lorenzo da Pontes Don Juan har ingenting gemensamt med Molières

utan är helt en fristående skapelse med bara någon struktur gemensamt, och operan förblir både Lorenzo da Pontes och Mozarts överlägsna gemensamma mästerverk. E.T.A.Hoffmanns överord om den har aldrig jävats.

Efter denna succé gjorde Mozart och da Ponte en annan opera gemensamt som heter "*Così fan tutte*" eller "Så gör de alla". Detta är en helt annan sorts historia. Borta är all dramatik, som i stället ersatts med kärleksflams in absurdum. Det är egentligen en kammarkomedi, där två fria damers kavaljerer slår vad om att de kan få sina damer att bedraga dem. De låtsas resa bort men återkommer förklädda till två andra personer, som försöker förföra dem, men damerna försöker i det längsta hålla fast vid sin trohet. Skälmarna går in för ständigt mer långsökta medel och hotar till och med med självmord, och naturligtvis faller damerna till slut men inte utan extraordinarie nödhjälp i form av andra intrigmakare.

Naturligtvis är hela intrigen absurd och fjantig i kubik. Hur kan damerna vara så erbarmligt korkade att de inte känner igen sina egna älskare i de ytterst tillgjorda och löjliga friarna? Det hela är en uppvisning i trams som drivs bortom alla gränser för det rimliga.

Nu får man inte glömma att Mozart och da Ponte var barn av sin tid, som var den frivola rokokon, där allt barnsligt och lättsinnigt var tillåtet och så gott som kutym. Mozart var sådan själv, man har spekulerat i att han led av Tourettes syndrom då till och med hans brev svämmar över av barnsliga för att inte säga infantila osmakligheter, som om att prutta och bajsar var det roligaste som fanns, han fastnade som underbarn i ett slags pueril posörroll som han aldrig växte ur, ehuru han dock visade sig kunna mogna till seriositet till slut genom sitt fantastiska *Requiem*.

Emellertid är "*Così fan tutte*" rent musikaliskt hans bästa och mest virtuosa opera. Den innehåller svindlande partier, där första aktens final (nr 18) tar priset i en 18 minuter lång virtuos kontinuitet, som ställer hela "Figaros bröllop" i skuggan, och avskedsterzetten dessförinnan (nr 10), där kavaljerernas avresa över de harmoniska men melankoliska böljorna lyriskt illustreras i musiken är en ojämförlig pärla bara i sig.

Gåtan Mozart är hur denna genialiska tonsättare, kanske den mest genialiska någonsin, dock alltid bara var ett barn som aldrig kunde mogna, som hade kunnat skaffa sin familj välstånd men hade ovanan att alltid spela bort sina vinster mest på biljard, som aldrig kunde lära sig att sköta sin hälsa men i stället nästan frossade i eller åtminstone konsekvent och nonchalant misskötte den, och som rent socialt aldrig riktigt kunde betraktas som rumsren då han alltid briljerade i barnsliga fjantigheter och skabrösa plumpheter. Hans musik, särskilt i hans operor, är konsekvent briljant och oantastlig med den enda anmärkningen på dess obotliga tendens till repetitivitet, medan han som människa framstår som hopplöst outvecklad som om han från början förvägrades möjligheten att någonsin få bli något annat än ett kuriöst estradbarn. Detta var kanske hans tragedi.

Fallet Mozart.

För något decennium sedan dök pjäsen "*Amadeus*" upp på de stora teatrarnas värld över, som hade en helt annan Mozart att uppvisa än vad alla världens musikälskare var vana vid. I stället för den pålitligt behagliga Mozart med de ständigt solklara harmonierna fick man på scenen se en obscen och odrägligt bortskämd fjant, som inte stack under stol med att han var ett geni och som gjorde alla i sin omgivning pinsamt medvetna om hur underlägsna de var mot honom.

Som om detta inte var nog gjordes det några år senare en film på denna pjäs, som blev en av 80-talets största kassaframgångar. Fjanten förstörades upp ytterligare i odräglighet, man klistrade på honom ett vulgärt falsettgår som gjorde honom ännu mera infantil, och dessutom hittade man åt rollen som Mozart en skådespelare som skelade. Vi lever i 1900-talet, då det betraktas som hög konst att sätta mustascher på Mona Lisa och göra som Milos Forman med Mozart.

Något senare dök det upp en annan film som var tysk och som försökte utgöra en motvikt till den totalt ohistoriska "Amadeus"-pjäsen. Filmen hette "*Vergisst Mozart*" ("Glöm Mozart") och var ett allvarligt försök att utreda varför Mozart egentligen dog. Den gjorde en berömlig ansträngning att försöka komma åt verkligheten, och den kan ha lyckats i ganska hög grad, men få människor såg den, för den var inte alls lika rolig och underhållande som "*Amadeus*".

Den tyska Mozartfilmen om de mycket mystiska omständigheterna kring Mozarts död med efterföljande självmord hos en vaxkabinettsinnehavare, och en polismästare som av hänsyn till frimurarna beslöt att tysta ner alla indicier, lyckades kanske på alla punkter utom en: den kom inte åt Mozart själv. Detta är punkten som alla misslyckas med att nå. Ingen har någonsin begripit sig på Mozarts karaktär och personlighet, och de flesta har givit upp som räven inför rönnbären och förklarat att han varken hade det ena eller det andra.

Hur många som än var involverade i Mozarts fränfalle, hur många som än kände dåligt samvete efter hans död, och hur misstänkta förhållandena där omkring än kan förefalla, så är det dock högst sannolikt att Mozart dog en helt naturlig död, inte så mycket av sjukdom som av ren mångårig överansträngning. Vilka sjukdomar han än led av så är det troligast ändå att han helt enkelt metodiskt från början arbetade ihjäl sig.

Han kunde aldrig ta det lugnt. Redan i barnaåren tvingades han in i ett hektiskt tempo av idel konserterande och strängt övande utan någon avkoppling där emellan. Mozart vandes från början vid ett ständigt turnerande, så att när han vid mogen ålder fick en egen bostad så kunde han inte stå ut med att stanna där. Han måste hela tiden flytta på sig, och om han inte hade möjlighet att resa så flyttade han i stället. Han var värre på den punkten än Beethoven. Beethoven flyttade omkring i hela Wien, och överallt finns det hem som varit Beethovens, men Mozart stannade aldrig så länge att han kunde börja betrakta en bostad som ett hem. Längst på samma ställe bodde han de sista åren, och det var bara drygt två år.

Det största misstag man kan begå när det gäller att bedöma Mozart som mänska är att försöka se honom som bara mänska bortkopplad från musiken. Det går inte, för Mozart var bara musik. Bara de som nalkats Mozart ur strikt musikalisk utgångspunkt har lyckats komma nära honom.

Mozart var nämligen behäftad med det mänskligt sett ytterst olyckliga ödet att han var helt och hållet besatt av musiken. Han levde inte sitt eget liv, utan det var musiken som hela tiden körde med honom, som om den hade utsett honom till sitt utvalda instrument, och den lämnade honom aldrig i fred. Det var inte han själv som skrev sina noter, alla de utsökta mästerverken, alla de underbara pianokonserterna, operorna, mässorna och kammarmusikverken – det var musiken själv som förde hans penna, och han var själv bara som ett medium för musiken. Det är bara genom musiken som man kan komma åt Mozarts öde och dilemma, hans otroligt spröda och finkänsliga personlighet, hans delikata väsen – han tål inte en enda falsk ton. Och alla fabler om honom, som den helt ihopfantiserade "Amadeus"-pjäsen, att av några obscena ynglingabrev dra den slutsatsen att han hela livet bara hade kiss-och-bajs-humor, att av hans genomsådande av vissa frimurare dra den slutsatsen att dessa måste ha mördat honom, att av hans genialitets öppenhet och uppriktighet dra den slutsatsen att han alltid måste

ha gjort sig odräglig, att av Salieris naturliga avund mot Mozarts högre gåvor dikta ihop dramatiska fantasier om en rivalitet på liv och död, att av Mozarts skicklighet som biljardspelare (hans kanske enda avkoppling någonsin) dra den slutsatsen att han måste ha spelat bort allt vad han förtjänade på biljard (medan han i själva verket tjänade ytterst litet då blott ett minimum av hans musik över huvud taget kom ut under hans livstid,) att spekulera i hans promiskuitet då han måste ha dött i syfilis (vilket troligen bara var ett sedan gammalt misskött uremi efter åtskilliga misskötta förkylningar och febrar av överansträngning,) medan han i själva verket faktiskt var sin enda hustru trogen, (den yngre och fulare systemen till den som han egentligen älskade och friade till,) vilket hon bevisade efter hans död med ett långt liv av imponerande trohet mot honom, och alla andra sådana vilda fantasier om obefintliga Mozartianska överdrifter, är bara missgrepp och lögnen och missbedömningar och ett fjärmande från sanningen. Mozarts enda sanning är hans musik. Allt annat om Mozart är bara ovidkommande nonsens.



Bellman som musiker

Det har sagts om Bellman, att inte en enda av hans melodier är hans egen, att han som musiker bara levde på att stjäla från andra. Det är en sanning som behöver modifieras. Faktum är, att varenda en av Bellmans melodier är hans egen fastän de är lånade från andra, men endast delvis. Få diktare har varit så musikaliska som Bellman, och vad han gjorde gjorde även de flesta professionella musiker på hans tid. Den musik som spelades offentligt visade sig vara verkligt effektiv och livsduglig om den återanvändes,

det vill säga om andra musiker kunde memorera den och bygga vidare på den. Detta levde redan Händel högt på, han lånade melodier och idéer fullständigt utan skrupler, ty det var det man gjorde på den tiden i synnerhet i Italien. Det är helt normalt att man till exempel plötsligt känner igen Pergolesi när man hör Alessandro Scarlatti eller att mycket av det som Mozart skrev redan fanns i sin grundläggande form hos Gluck. Mozarts musikminne var för övrigt så fenomenalt, att Allegris "*Miserere*" var en Vatikansk statshemlighet tills Mozart fick höra det och skrev ner det från minnet. Först därmed blev det offentligt och publicerat.

Man känner ständigt igen främst Händel, Haydn och Mozart hos Bellman. Vad som skiljer Bellmans versioner från originalen är, att Bellman bara uppsnappat någon idé hos originalen som han sedan bearbetat på sitt eget sätt och formfulländat till en perfekt melodi, och som melodier är de mera formfulländade än originalen. Alla Bellmans melodier är fullkomligt perfekta med oförglömligt ren melodik och felfri harmonik. Ibland möter man till och med helt originella melodier med mera raffinerad harmonik i synnerhet i moll, som mera erinrar om uråldriga svenska folkvisor, exempelvis "*Liksom en herdinna*". Det unika med Bellman är att hans melodier är helgjutna samman med sina texter, som alltid helt är Bellmans egna. Han är därmed en föregripare av Schuberts enastående förmåga att på samma sätt sammangjuta musik med en text, medan dock i Schuberts fall alla hans melodier är helt hans egna medan ingen av texterna är det. Denna skola skulle fortsättas genom Schumann och Brahms, och även i Sverige har vi två direkta fortsättare av Bellmans konst: Birger Sjöberg och Evert Taube.



Den kanske högst begåvade var Birger Sjöberg, vars samtliga melodier och texter är helt originala, och som även utarbetade detaljerade ackompanjemang därtill för både gitarr och piano. Bellman

fabricerade bara melodierna och lämnade därmed fältet fritt för vem som helst att ackompanjera dem hur man ville. Detta har tacksamt utnyttjats till fullo, man har aldrig tröttnat på att stöpa om Bellmans melodier i så många och olika former som möjligt, vilken process fortsätter än idag. Så tacksamma är Bellmans melodier att göra så mycket av, just för att de är så perfekt formade som de är från början.

Bellman har mycket gemensamt med Mozart — samma bekymmerslöshet och flärd, samma slarv och synbara ytlighet, samma oförbätterlighet och samma sorts tragik, och ett mycket liknande geni med tillvaratagande av det bästa av rokokotiden. Mozarts och Bellmans musik passar därför bra tillsammans, de var själsfränder även om de aldrig träffade varandra, och liksom Mozart inte tålde de nya barbariska tidernas törnar som blev världsdominerande efter franska revolutionen för även Bellman illa och tog slut efter mordet på Gustav III, som hade räddat hans liv och skaldegärning med att upphöja honom till hovpoet med en fast pension, vilken slarvades bort efter mordet på konungen, vilket föranledde en dålig vän till att förkorta Bellmans liv med att bura in honom hos högvakten, vilket knappast var ämnat att förlänga hans liv eller förbättra hans hälsa. Vilken känslig poet och musiker kunde acceptera en sådan förnedring efter att hela sitt liv ha ägnat sig åt att ta till vara livsskönheten i Gustav III:s, rokokotidens och upplysningstidens mera konstruktiva dagar?

Nya rön om Mozarts sjukdomar och död

Den mest vederhäftiga utredningen av denna omfattande sjukjournal har väl gjorts av Peter J. Davies, som i sin katalog stödjer sig på en lång rad väsentliga Mozartbiografier. Rapporten kan summeras med att Mozart dog av allt utom av syfilis.

Den direkta dödsorsaken synes ha varit en streptokockinfektion, men denna hade en lång bakgrundshistoria av besläktade infektioner. Den sista attacken var bara den sista spiken i kistan, medan den första slogs in i Mozarts sköra kropp redan när han som sexåring av sin far tvingades ut på farligt strapatserande och stressiga turnéer. Denna den första streptokockinfektionen 1762 upprepades sedan 1766, 1784 och 1787. Däremellan hade han endemisk tyfus 1765, gulsot 1771 utom många andra sjukdomar och infektioner, men det allvarligaste var utvecklandet av Schönlein-Henochs syndrom som komplikation av streptokockinfektionerna. Detta syndrom resulterar i ständigt återkommande njurproblem (med blod i urinet) och bestående skador i njurar och lever. Då sjukdomen synes försvinna är den lätt att förtränga och nonchalera, men dess värre återuppträder den. Vid dess återinfinnande sommaren 1791 uppstod en njurförgiftning, och därmed var det kört. Den slutliga streptokockinfektionen uppträdde 18 november och ledde till hjärnblödning bland mycket annat.

Genom denna grundliga översikt kan man dra den konklusionen att Mozart (oavsiktligt) mördades från början redan av sin far som körde för hårt med sitt lovande underbarn. Att Mozart själv hade en fallenhet för att missköta sig och i synnerhet sina infektioner, då de ändå alltid tycktes gå över, innebar komplikationer som dock allesammans var beroende och följdenna av den första infektionen, som enbart den överambitiöse målsmannen kan hållas ansvarig för.

Den förlorade sonen

På tal om mina minnesvärda konsertupplevelser, befann jag mig i oktober 1783 i Salzburg och fick där vara med om uppförandet av en högtidlig mässa i samband med en gudstjänst, som tydligen var ett beställningsverk av ärkebiskopen av Salzburg, men det var inte vilken mässa som helst. Jag förbryllades av dess fragmentering, ty det saknades flera satser. Bland annat avbröts Credo efter något av hela mässans musikaliska höjdpunkt i arian *Et incarnatus est*, och *Agnus Dei* uteblev helt. Vad var detta för en mässa? Jag vände mig till en av musikerna och frågade honom till råds, men han kunde inte upplysa mig närmare om mysteriet. Han ryckte på axlarna och sade: "Fråga kompositören." Jag fick dock uppfattningen att det sargade och stympade verket tydligen var resultatet av en schism mellan kompositören och hans arbetsgivare, ärkebiskopen av Salzburg, men det var oklart om ärkebiskopen avskedat sin kompositör eller om kompositören själv sagt upp sin tjänst. Han var emellertid i Salzburg nu på tillfälligt besök från Wien, där han tydligen bodde.

Jag fick inte träffa kompositören, men jag fick träffa hans far, som bekräftade det olyckliga förhållandet. "Förgäves har jag tjatat på honom att han skulle hålla fast vid sin tjänst, som är hans enda trygga ställning i livet, men han insisterar på sina äventyrsplaner, då han bara vill komponera operor och strunta i tryggheten i en fast anställning, och den här mässan är ju verkligen beviset på att han är lika kvalificerad som kyrkomusiker som Händel och Bach. Men han är halsstarrig och ansvarslös. Dessutom är han nygift, och han kom hit för att presentera sin hustru för mig, som tycks vara lika slarvig som han, och de har redan barn i kommande, som de inte kan ta hand om, då han bara spelar bort sina pengar på biljard och dessutom nu inte längre tjänar några. Ack, vad skall det bli av honom!" Och han slet sig i sitt hår.

När han nämnde Händel och Bach hajade jag till, för det var just det i mässan som hade slagit mig. Jag hade tyckt mig känna igen den Bachska arkitekturen i mässan, Thomaskantorn hade ju i ett slags obstinat nyckfullhet fått för sig att som sin största skapelse komponera en latinsk mässa av så överväldigande proportioner att den aldrig kunde uppföras, fastän han var protestant, och samma proportioner hade jag tyckt mig skönja i denna väldiga Salzburgermässa, men denna musikaliska katedral var lämnad på hälft. Varför?

"Men varför har han inte fullbordat denna fantastiska mässa?" frågade jag den olycklige fadern.

"Ack, det är en tragedi," sade han. "Denna ofullbordade mässa är inseglet på hans öde. Han kommer aldrig att kunna göra något ordentligt, och jag kan bara ge mig själv skulden för det. Jag drev honom för hårt som barn och stressade honom med våra oändliga Europaturnéer, han är ju musikhistoriens största underbarn, och jag kunde ju inte bara lämna detta ljus under skäppan utan såg det som min plikt att se till att hans musikerljus borde få upplysa hela Europa, men hans hälsa blev lidande, han hämmades i sin uppväxt, fick ingen riktig utbildning och kunde bara musik. Att han kunde musik bättre än någon annan gjorde honom emellertid ohjälpligt opraktisk och handikappad som förmögen till att klara sig själv, och dessutom har han alltid lidit av ohälsa. Jag måste ha gjort något fel i min hårda uppfostran av honom, men jag kan inte begripa vad det kan ha varit. Jag tror inte att någon far hade kunnat göra mera för sin son i hans egenskap av underbarn än vad jag har gjort, och ändå känner jag mig dödligt skyldig, men jag vet inte till vad."

Här förelåg ett dilemma, men det var omöjligt att begripa sig på det. Jag var tvungen att ta reda på det av det unika kompositörsnillet självt.

Jag lyckades till slut få träffa honom, och mina värsta farhågor angående hans situation besannades genast. Han levde i armod, kunde inte försörja sin familj, var slarvig och ägnade sig maniskt åt verklighetsflykt genom främst biljardspel, som han generöst slösade bort de få pengar han rörde sig med på, misskötte sin bräckliga hälsa och hängav sig dessutom åt nästan fanatiskt kroniskt överarbete.

”Men lugna ner er,” sade jag till honom. ”Ni kan inte hålla på så här. Ni skaffar er en växande familj medan ni inte ens kan försörja er hustru, och om ni inte sköter er hälsa bättre kommer ni att dö i förtid,” försökte jag säga strängt till honom.

”Min hälsa var körd från början,” sade han lättvindigt ursäktande. ”Min far körde för hårt med mig som barn på sina turnéer, och när jag blev sjuk fick jag aldrig chansen att bli frisk ordentligt. Jag har varit sjuk ända sedan jag etablerades som underbarn. Jag gjordes till ett spektakel att visas upp för världen som en sorts övermänniska, medan det faktum att jag bara var en dödlig människa helt kördes över – folk ville ju njuta av musiken, och musiken var viktigare än människan. Musiken blev mitt livs slavdrivare, det var inte min fars fel, som musiker själv hade han inget annat val än att låta musiken skena iväg med mig från början och låta den ha sin gång med mig, det är som om jag aldrig hade haft ett eget liv utan att det var musiken som använde mig som medel, och jag kan ingenting göra åt saken, bara fortsätta hålla på och uppfylla min plikt mot min hårda slavdrivare musiken. Det finns ju trots allt ingen som kan komponera som jag.” Och han log nästan förläget som i ett beklagande av att han ingenting kunde göra åt sitt eget hopplösa fall.

”Men ni hade ju en god ställning i Salzburg, den gode ärkebiskopen där gav all den trygghet och arbetsro ni kunde behöva och begära, ni hade förträffliga musiker till ert förfogande, och ni skapade en mässa som inte står Bachs stora mässa efter.”

”Jag vet. Den är min hyllning till mina stora föregångare Bach och Händel. Jag kunde ha blivit som de men blir det aldrig. Den mässan är som mitt avsked till musiken. Jag är dödfödd. Musiken blir aldrig mer för mig än en besatthet och addiktion som kommer att driva mig i döden, då min mänskliga hälsa är för otillräcklig för att kunna leva upp till den. Min far har själv tagit ärkebiskopens parti mot mig och nästan försökt tvinga mig att behålla min goda ställning, men jag kan inte göra operor i Salzburg. Kyrkomusiken är inte för mig. Tyvärr måste jag avfalla. Jag är lika bra som Bach men kan aldrig efterträda och efterlikna honom. Mitt öde är att inte få bli mer än ett sviket löfte och något av en Bachs förlorade son.”

Och han log ett oändligt melankoliskt leende som samtidigt rymde en skälmsk komediants ousägliga överflöd av humor med en tragisk underton.

Plötsligt förstod jag honom. Han var märkt av ödet från början. Han skulle aldrig bli frisk, så han såg det som sin enda möjlighet att lura sitt öde att arbeta ihjäl sig, leva så hårt som möjligt och få så mycket gjort som möjligt innan det var för sent. Han såg det som sitt kall att komponera operor i stället för mässor. Han hade kunnat bli en ny Bach och Händel, om inte hans far från början drivit hans kapacitet som musikaliskt underbarn för hårt, så att gossens hälsa från början blivit lidande och blivit ohjälpligt skadskjuten innan han ens hunnit bli en riktig människa, och denna skada kunde han bara åtgärda genom att leva så intensivt som möjligt den korta tid han hade att leva. Jag kunde ingenting göra åt saken, och inte han heller. Han var hjälplöst förlorad från början, och han var medveten om det.

Men den fantastiska C-moll-mässan vittnar ännu idag om vilka lysande förutsättningar han faktiskt hade. Credot blev aldrig fullbordat, och dess *Agnus Dei* blev aldrig komponerat, men det magnifika *Gloria* är bara det en fullvärdig efterföljare och jämlike till Bachs stora H-moll-mässa. Den hisnande dubbelfugan som dess avslutning måste sända kalla kårar utefter ryggen på alla lyssnare för alla tider. Ja,

han var i sanning Bachs efterträdare, och den ofullbordade mässan står som ett monument över denna förlorade sons tragedi, men det har aldrig uppstått någon annan lika fullvärdig arvinge och förvaltare av den musikhistoriens högsta musikalitet, som dessa båda mässor står för, än Wolfgang Amadeus Mozart.

Några mässor

Det stora portalverket till den seriösa kyrkomusikens väldiga repertoar av katolska mässor är faktiskt komponerat av protestanten Johann Sebastian Bach, och man har aldrig upphört att diskutera varför han egentligen komponerade det. Mässan var inte något beställningsverk, och ändå är det hans mest monumentala kyrkomusikaliska universalverk, som aldrig uppfördes under hans levnad mer än portionsvis. I likhet med flera av hans "onödiga" och mer avancerade kompositioner, som *Ein musikalisches Opfer*, *Die Kunst der Fuge* och andra samlingen av *Das Wohltemperierte Klavier*, är det högst antagligt att han inte komponerade dessa verk av några andra skäl än ideella och därför egentligen mest för sin egen skull.

Men att en protestant då komponerade en så monumental och demonstrativt överväldigande katolsk mässa måste ju ha fått hans protestantiska omgivning och samtid att höja på ögonbrynen. Nej, den vållade aldrig någon uppståndelse, just för att den aldrig uppfördes – folk fick aldrig chansen att känna till den närmare. Den fullbordades och lämnades därhän för avlägsna framtida generationer att upptäcka, gotta sig i och förbrylla sig över.

Dock torde den huvudsakliga drivkraften bakom Bachs massiva ansträngningar bakom detta verk ha varit de utmaningar verket erbjöd, vilka nästan enbart var musikaliska. Att mässan är katolsk är ovidkommande i sammanhanget. Sin Mattheuspassion hade han komponerat till enbart tyska texter, men det mesta av Mattheuspassionen är recitativ, alltså tonsatt talspråk, medan den latinska mässtexten aldrig är något talspråk utan klangfull högrävande nästintill poesi hela vägen. Latinet har alltid gjort sig bättre musikaliskt än något annat språk, om man som enda rival betraktar italienskan, som ju ingenting annat är än det moderna latinet, som dessutom från början etablerade sig som musikens modersmål. Den protestantiska mässtexten erbjöd inte alls samma musikaliska inspiration som den latinska. Ställda bredvid varandra ter de sig ungefär som ett palats mot en hydda. Det är högst sannolikt att Bach lade ner sitt livs största ansträngning som kompositör på denna mässa inte för att den var katolsk och universell utan för att den var oemotståndligt och överlägset musikalisk.

Bachs H-moll-mässa utgör därmed portalen till den stora mässlitteraturen inom musiken, som kanske är dess största avdelning, och denna katedral till mässa har i sitt slag aldrig överträffats eller ens kommits i närheten av. Närmast kommer Mozart med sin C-moll-mässa, som han komponerade i 20-årsåldern men som aldrig blev färdig – största delen av Credo fattas, och Agnus Dei blev aldrig av. Troligen började han arbeta på den som anställd hos ärkebiskopen i Salzburg som huvudansvarig för stadens sakrala musik och konserter, och den är tydligt inspirerad av både Bachs höga föredöme men även Händels och påvisar nästan övertydligt en ambition att konkurrera med Bachs H-moll-mässa – vissa partier i Gloria överträffar faktiskt Bach, framför allt den mästerliga avslutande dubbelfugan. Men varför fullbordade då Mozart aldrig detta mästerverk, som kunde ha blivit hans främsta? Den frågan ställer man sig ännu idag. Redan som 26-årig började Mozart tröttna på sin anställning hos ärkebiskopen och flyttade till Wien, och troligen avbröts arbetet på mässan redan då om inte tidigare. Den uppfördes i sitt ofullständiga skick i Salzburg i oktober 1783 mest för att Mozart ville att hans unga hustru skulle få

briljera i den som solist. Sedan övergav han Salzburg för gott och såg aldrig mera åt sin stora C-moll-mässa för att i stället hänge sig åt det vilda komponerandet av operor, där han såg att han kunde göra en insats, vilket han gjorde med besked.

Han gjorde dock sedermera ett antal mässor, men de var beställningsverk, och Haydn komponerade också mässor på beställning. Sådana beställningsmässor är nästan alltid mindre intressanta än de stora självsvåldiga utbölingsverken. Det största av dessa är väl Beethovens stora *Missa Solemnis* som han komponerade som helt döv vid sidan av sin sista symfoni, han var över 50 och ansedd som passé för länge sedan och i princip skrotad av sin samtid som en hopplöst strandad anakronism genom sin dövhet men skapade ändå detta utomordentliga storverk, som väl är hans yppersta komposition. Det är obegripligt att han kunde komponera sådan musik som fullständigt döv.

Gjorde han det då bara för att ”gripa sitt öde vid hornen” och bevisa att han kunde bemästra sin dövhet? Nej, troligen var anledningarna till detta friviliga katedralbygge med egna medel flera. Hans mässa har beskrivits som ”den mässa som definitivt lyfter mässan ut ur katedralen”, den är för högtidlig och magnifik för att längre rymmas i någon kyrka eller något liturgiskt sammanhang, och bitvis är den dessutom påtagligt dramatisk. Här kommer vi till en annan av de stora attraktionerna bakom så många kompositörers angripande av den latinska mässan.

Den katolska mässan består av fem satser, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* och *Agnus Dei*. Kyriesatsen är en bön som innerligt åkallar gudomens förbarmande. Gloriasatsen är ett förhärligande av denna gudom med dess representant Jesus Kristus och den Helige Ande och är utpräglad lyrisk och extatisk, men den innehåller även det dramatiska kapitlet om Kristi lidande och död, som ingen kompositör underlåtit att efter bästa förmåga dramatisera. Credosatsen är trosbekännelsen, som vållat många kompositörer problem, som redan nämnt hoppade Mozart över större delen av detta, och det är också den svagaste delen av Beethovens stora mässa, även om han rätar upp den och ger den ordentligt med vind i seglen genom den spektakulära slutfugan, som hela tiden överträffar sig själv. Sanctus är profeten Jesajas uppenbarelse av gudomen, även här brukar kompositörerna göra sitt bästa för att utsmycka denna härlighet med svindlande fugor, medan dock Bachs version väl är den som kommer Jesajas gammaltestamentliga uppenbarelse närmast. Agnus Dei är återigen en bön men med focus på Guds Lamm, alltså den lidande Kristus, som dock leder fram till en försonande avslutning genom bönen om frid.

Själva mässtexten är alltså full av dramatik och *gefundenes fressen* för varje tonsättare som kände för musikalisk dramatisering, då mässan i själva verket innehåller allt från den innerligaste ödmjukhet till den högsta extas, från den djupaste fromhet till den mest majestätiska härlighet. Och den som går längst i dramatiseringen av den katolska mässan är Beethoven.

Den går så långt att den stundom nästan driver det teatraliska till parodi på sig själv, främst i Credo, men genom denna sats fantastiska avslutningsfuga räddas hela verket upp till en nivå som det sedan bibehåller genom de vackraste *Sanctus*- och *Agnus Dei*-satser som komponerats, fastän Beethoven inte kan avhålla sig från att dryga ut dessa satser med fullständigt oegentliga bisarrerier. Han inleder sin Sanctus så lågmält som möjligt för att sedan brista ut i ett nästan hysteriskt triumferande fugato, medan sedan den långa *Benedictus*-satsen utmärks av ett märkligt dominerande violinsolo, nästan som mellansatsen i en violinkonsert.

I hans *Agnus Dei*-sats händer allting och nästan på en gång. Det förekommer till och med ett slagfält med krigsmusik och drabbning innan han äntligen låter allting sjunka in i den eviga friden. Bara dessa

båda satser, *Sanctus* och *Agnus Dei*, är nog för att höja denna mässa över alla andra mässor inklusive Bachs och Mozarts.

Schubert åstadkom sex mässor, av vilka den sista, komponerad under hans sista år, väl är den mest berömda och aktningsvärda. Den utmärks hela vägen genom Schuberts sedvanliga skimrande melodik och varma harmonik, om dock även han gör sitt bästa för att dramatisera de mera spännande och blodiga partierna, men sitt största pathos åstadkommer han genom sin mycket starka *Agnus Dei*-sats. Denna är laddad och oförglömligt dramatisk helt igenom, och inte ens den slutgiltiga friden kan dämpa intrycket av denna dynamiska dramatik med sin virtuosa melodik.

Även Cherubini komponerade mässor, men den enda efter Schubert som tog upp mässkomponerandet för dess egen skull var Anton Bruckner, som skapade tre mässor, som alla hör till den stora traditionen, även om den andra till stor del är *a cappella*, alltså utan ackompanjemang, med endast sporadiskt blåsarackompanjemang, medan de andra två båda är med full orkester, där han lägger särskild nästan teatralisk tonvikt vid uppståndelsen. Alla dessa tre mässor är dock egentligen snarare kammarmässor och knappast lämpliga för annat bruk än mindre sammanhang. De stora mässornas tid är förbi.

Dock får vi inte underlåta att nämna en annan intimare mässa, som hör till de stora undantagen i mässlitteraturen, även om den mässan till formen är den minsta. Efter sin största opera *Vilhelm Tell* slutade Rossini komponera för att nästan uteslutande ägna sig åt matlagning. Han kände att han gjort sitt och inte behövde göra mera, hans operor hade ju gjort honom till världens genom tiderna rikaste kompositör, men på sin ålderdom förföll han till vad han själv kallade *sin ålderdoms synder*. Dessa var små extra kompositioner, av vilka de mest betydande båda var sakrala verk, *Stabat mater* och *Messe solennelle*. Denna solenna mässa är skriven för kör och solister, men även kören skall helst bestå av solister och ej vara större än en dubbelkvartett, med piano och harmoniumackompanjemang. Detta är kanske Rossinis mest intressanta och framför allt mest musikaliska verk, samtidigt som denna mässa verkligen är solenn och desto mera så just för dess ytterst intima karaktär.

I Kyriesatsen förekommer det rentav ett *a cappella*-ställe som anknyter direkt till Palestrina. Annars bjuder mässan på allt: melodierna är oemotståndliga, många är direkt slagfärdiga, så att man gärna återvänder till dem, vissa arior är ordentligt dramatiska utan att bli operamässiga, andra arior är rytmiskt suggestiva och nästan mörka till karaktären, medan *Agnus Dei*-satsen består i all sin intimitet samma dramatiska laddning och kulminering som densamma i Beethovens *Missa Solemnis*.

Detta är koncentrerad kammarmusik i sin yttersta finstilthet och intimaste innerlighet, som den store operakompositören valde att ge formen av en mässa, i egenskap av sin ålderdoms sista synd.

Så har vi slutligen Puccinis ungdomssynd *Messa di Gloria*. Puccini kom från en lika anrik musikerfamilj och släkt som Bach, Couperin och Scarlatti, hade musiken i blodet och var i praktiken född till att bli kyrkomusiker som så många i sin familj. Denna mässa blev dock det enda resultatet, ett ungdomsverk som han själv lade åt sidan för att aldrig mer befatta sig med någon form av kyrkomusik utan bara med operor, och denna den kanske mest lyriska mässa som komponerats återupptäcktes inte förrän i modern tid. Liksom all Puccinis musik glänser den av både harmoniska och melodiska finesser och infall och togs väl emot från början för att snart sjunka i fullständig glömska. Den uruppsattes i Sverige först 1979 och då i Annedalskyrkan i Göteborg med den kör under Bo-Urban Nordgren som jag sedermera själv förblev aktiv i under 25 år (1986-2011).

Den fantastiska arkitektur, melodiska klarhet och virtuositet som Mozart visade prov på i sin stora C-moll-mässa ådagalade han på nytt i sitt sista verk, hans dödsmässa eller *Missa di Requiem*, men då kommer vi in på en helt annan litteratur. Det tar vi en annan gång.

Några Requiemmassor

Den berömdaste är naturligtvis Mozarts, som också har den mest spännande historien att berätta. Mozarts uppdragsgivare ville vara anonym och okänd, och i sina feberfantasier inbillade sig Mozart att det var döden själv som engagerat honom att skriva hans egen dödsmässa. Om det verkligen skulle ha varit så visade sig då döden sakna tålamod och avbröt Mozart innan han hunnit fullborda mässan, som då i stället fullbordades av eleven och vännen Franz Xaver Süssmayr. Man märker tydligt vad som är Mozart och vad som är Süssmayr, och de verkliga Mozartälskarna föredrar att höra verket utan de satser som Süssmayr bidrog med helt själv, medan det egentligen inte är något fel på dessa satser, även om Mozarts melodik är klart överlägsen. Mozart skapar med melodier, medan Süssmayr laborerar med teman. Det är som skillnaden mellan havet och en stillastående tjärn.

Detta Requiem och dess historia har inte minst genom Mozarts personlighet och hans överhängande död naturligtvis föranlett en oöverskådlig legendbildning. Skyldigast till denna epidemi var Alexander Pusjkin, som skrev dikten "Stengästen" där han fick Antonio Salieri till att förgifta Mozart. Detta är rent grundlöst och ousäktligt förtal mot Salieri, som var en hederlig om dock Mozart underlägsen kompositör. Han blev sedermera bland annat även Schuberts lärare. Hade Pusjkin känt till Schubert och dennes öde hade han säkert fått Salieri till att förgifta honom också.

Luigi Cherubini, som liksom Salieri och Mozart skrev operor, blev med tiden direktör för Paris konservatorium och därmed mycket inflytelserik över Europas musikliv. Liksom Salieri var han en duktig musikhantverkare med kontrapunkt som sin specialitet, och hans kammarmusik är lika intressant som Beethovens. Han skrev två Requiemmassor som inte blivit på långt när lika berömda och uppskattade som Mozarts, då de är mera kammarmusikaliska än imponerande och i motsats till Mozarts innerlighet snarare kyliga i all sin kontrapunktiska gedigenhet.

Robert Schumanns Requiem opus 148 hör till hans sista kompositioner och har aldrig nått den uppskattning som det förtjänar. Även detta är intimt till karaktären, då det är främst ett körverk mest *a capella* och därför utomordentligt intimt och även innerligt. Schumanns senare verk kom i skuggan av hans sjukdom och i oförtjänt vanrykte, främst violinkonserten, som inte fick sin upprättelse förrän genom Yehudi Menuhin efter nästan 100 år, och just hans fina Requiem hör väl till de minst oförtjänta av detta vanrykte om hans 'skymningsverk'.

Den som desto mera satsade stort på en Requiemmässa var Giuseppe Verdi, som avsåg att avsluta sin operakarriär med ett opera-requiem. Ändå är det först och främst ett Requiem, en riktig dödsmässa med allt vad den inbegriper med alla texter tonsatta, och inte någon opera. Då den var av Verdi uppfattades den av många som en opera och även tolkades som en sådan främst av sångsolisterna, den framfördes också mest på estrader och i konserthus och sällan i kyrkor, men den är ändå ett Requiem och ingenting annat och det mest gedigna som komponerats.

Även Brahms satsade stort på ett Requiem men av helt annat slag. I stället för att använda den traditionella katolska dödsmässans latinska text valde han själv ut lämpliga verser ur Bibeln och gjorde ett Requiem därav på tyska hela vägen. Det är allvarliga texter, den första delen handlar mest om själva

döden, som genom andra delen vänds till försoning, seger och förklaring. Han lär ha inlett komponerandet av verket (med andra satsen) vid Robert Schumanns död. Det är ett mycket imponerande verk som ställer ohyggliga krav på kören främst i den sjätte nästsista satsen, men det är sublimt och högtidligt hela vägen.

Även Dvorak gjorde ett Requiem som är helt upp till hans pålitliga standard och hör till standardrepertoaren, även om man i det saknar den innerlighet och hjärteknipande smärta som så starkt utmärkte hans tidigare stora sakrala verk *Stabat mater*.

Gabriel Fauré återgick till kammarkaraktären i sitt Requiem, som är ett mycket harmoniskt och intimt verk som alltigenom är behagligt till karaktären, precis som Gabriel Fauré själv och all hans lågmälda och tillbakadragna musik.

Ralph Vaughan Williams gjorde en sorts requiem kallat *Dona nobis pacem* under 30-talet med intryck av hans erfarenheter av det första världskriget, där han tjänstgjorde som bårbärare, men även om det har karaktären av ett requiem är det inget riktigt requiem. Även han valde själv ut sina texter där det genomgripande budskapet är pacifistiskt. Det hörde aldrig till hans främsta verk, även om det är ett av hans mest personliga, och har sällan uppförts i Sverige.

Benjamin Brittens *War Requiem* är mera känt men verkar rent musikaliskt mera handla om krig än om requiem. Båda dessa requiemparafraser utmärks av 1900-talets modernistiska sjukdomar och låter därefter, även om de naturligtvis innehåller partier av högre musikaliskt intresse.

Naturligtvis har det även komponerats många andra Requiemmassor, men en bör framhållas som särskilt avstickande från mängden. Roman Maciejewski från Polen kom hit på flykt undan kriget 1939 och hamnade i Hindås, där han inledde komponerandet av sitt stora Requiem, ett utomordentligt körverk som saknar motstycke, då det är lika omfattande som ett normalt requiem för orkester med kör men endast ägnar sig åt själva dödsmissan. Hela själva massan med Offertorium, Sanctus och Agnus Dei är uteslutna, så att detta monumentala verk verkligen bara handlar om döden, som ett äreminne över alla krigsoffer någonsin, och speciellt naturligtvis över andra världskrigets offer.

Det uppfördes första gången i Warszawa 1960 efter en 15-årig tillblivelse, kompositören bodde då sedan 25 år i USA för att dock 1977 återvända till Sverige och fullborda sitt liv här på Valborgsmässoafton 1998 vid en ålder av 88 år. Vi uppförde hans stora Requiem, *Missa pro Defunctis*, 1983 med Konserthuskören i Konserthuset, vilken inspelning sändes i radio och borde finnas tillgänglig. Speciellt imponerande är den stora *Kyrie*-fugan.

Andra Requiem-artade verk

Det har påtalats angående vår Requiem-artikel i förra numret, att det är anmärkningsvärt hur ett av de allra största Requiem-verken helt sonika uteslutits ur sammanhanget. Verket som avses är Hector Berlioz' gigantiska monster-Requiem, och frågan är om det alls kan betraktas som ett seriöst Requiem. Själv skriver Berlioz om verket:

”För mig var Requiemtexten ett byte, som jag länge hade lurat på. Jag kastade mig över det med verkligt raseri, då jag äntligen fick det utlämnat. Det var som om huvudet skulle sprängas under trycket av mina häftigt kokande tankar. Planen till en sats var knappt skisserad, förrän nästa anmälde sig; då det var omöjligt att skriva fort nog, måste jag använda ett hemmagjort stenografiskt system. Särskilt i ”Lacrymosa” var detta till stor hjälp. Alla kompositörer vet hur förtvivlat det är, när man ständigt

glömmer idéer för att man inte har tid att skriva ner dem genast. Som man kan förstå har jag komponerat detta verk i en rasande fart, och först långt efteråt företog jag ett fåtal ändringar.”

Sådant är hela verket, som i princip mest bara består av vidunderliga passionerade överdrifter. När *Tuba mirum* i andra satsen skall meddela domedagens ankomst ställer Berlioz till med fyra olika mässingsorkestrar som skall tävla med att blåsa ut varandra under ständigt tilltagande bombardemang av en pukorkester, och hela denna väldiga sats består egentligen bara av en enkel trumpetfanfar som blåses upp till en hel storm av domedagsbasuner. Visst är det effektivt, det är effektivt till tusen, men man saknar liksom någon verklig melodisk musikalitet och form i det hela.

Ej heller finns det något spår av någon religiositet eller fromhet i det monstruösa verket. Berlioz synes mest bara ha sett det som ett medel till maximala passionerade utbrott av extrem emotionalism och överkänslighet, där de känslor som mest frambesvärjes är av skräck och fasa, fruktan och bävan, som om han ville tvinga sin publik till att huka sig inför hans bombattacker av infernaliskt överväldigande oväsen. Hans överdrivna orkestrar blev till ett tacksamt ämne för karikatyrtecknarna, som ibland avtecknade kanoner och muskedunder som inslag i orkestreringen.

Kung Fredrik Wilhelm av Preussen var mycket imponerad av hans kanoneffekter och mest vidunderliga överdrifter, och han frågade kompositören en gång: ”Jag har hört att ni använder er av körer upp till 500 man. Är det riktigt?” – ”Nej,” svarade kompositören, ”men det händer att jag ibland skriver körsatser för 400.”

En annan sats i hans Requiem, den nionde ”Sanctus” är verkets enda tenorsolo, men den tenorstämman är närmast parodisk i sin teatraliskhet. Numera framförs detta Requiem med ordentligt nedbantade orkestrar och låter inte mindre för det, men Berlioz’ önskemål för denna enstämmiga tenorstämman var minst tio tenorer.

Själv var han dock övermåttan stolt över sitt verk och menade, att om något verk skulle överleva honom hoppades han att det skulle bli hans Requiem.

Jämfört med hans ålderdoms mästerverk, den outslitliga mästerliga operan ”Trojanerna”, framstår dock hans omogna Requiem som föga mer än ett amatöriskt klåparverk av dock högst groteskt gargantuanska proportioner, medan det inte är något fel på dess expressivitet.

Då finns det flera verk i musikkulturen som inte alls utgivit sig för att ha något med Requiem-idén att göra men som ändå framstår som betydligt mer Requiem-enliga än Berlioz’ ytliga grandiositet. Ett typiskt exempel vore då den musik som Anton Bruckner skrev inför nyheten om Wagners död. Det blev den andra satsen i hans sjunde symfoni, en Adagio-sats, som är något av det vackraste som finns i musikhistorien genom sin överväldigande innerlighet, smäktande varma melodik och katedralartat storartade arkitektur. Detta om något borde kallas ett veritabelt Requiem, fastän det bara är en sats för ren orkester.

Ett annat sådant verk är Puccinis lilla ”Crisantemi” för stråkkvartett, som han skrev på en natt till minne av en älskad god väns död. Också detta har en innerlighet och smäktande melodik som talar direkt till hjärtat hos vilken åhörare som helst i sin fullständigt uppriktiga äkthet som en bön och en hyllning till den avlidnes minne.

På tal om Puccini, så fullbordade han aldrig sin sista opera, utan den avbröts av hans död efter den kvinnliga birollen slavinnan Liùs död, som är den som verkligen älskar prins Kalaf, som man aldrig kan fatta hur han kan älska ett sådant iskallt monster som den makabra skräckprinsessan Turandot, en etablerad massmörderska av minst sagt huvudlösa dimensioner. Men innan Liù dör skänker Puccini

hennes operans vackraste, längsta och mest melodiska aria, som gör hela operans starkaste intryck. Även hela denna sekvens är som ett veritabelt Requiem, mera över kärleken än över slavinnan Liù själv, då hon är fullkomligt självupppoffrande – hon offrar i själva verket sitt liv för Kalaf, som ändå faller för fel kvinna – man tycker nästan att han borde ha visat sin slavinna den anständigheten att åtminstone efter hennes offerdöd visa någon trohet till hennes självutplånande kärlek.

Men Puccini gör detta i stället och avbryter komponerandet av sin opera på denna punkt för att dö själv – och när Toscanini dirigerade uruppförandet valde även denna dirigent att lägga ner taktpinnen vid kompositörens avbrott, och många anser ännu idag att resten av operan, fullbordad av hans lärjunge Alfano, faller platt i jämförelse med vad som uppnåtts tidigare.

I detta sammanhang i utforskandet av Requiem-liknande operor kan man inte förbigå Händel. Han skrev varken något Requiem eller ens någon mässa, men hans sista oratorium blev det skakande dramat om domaren Jefta i Israel, som står på kant med sitt folk men ändå övertalas att leda dem i ett fälttåg, som blir segerrikt, och i segerruset lovar han Israels Gud att till hans ära offra det första han möter vid hemkomsten, som han tar för givet att skall bli någon gris eller ko. Men i stället för det för givet tagna offerdjuret möts han av en procession ledd av hans enda dotter, som anför ett triumferande festtåg till hans ära för hans segers skull. Jefta anser inte att han kan ta tillbaka sitt löfte till sin gud, och dottern själv finner sig i sitt öde att bli offrad och berövad sitt liv innan hon ens ännu hunnit börja leva det.

Detta drama tonsätter Händel på sin ålders höst när han håller på att bli ohjälpligt blind, så att han inte längre kan spela eller leda sina oratorier. Detta blir hans sista oratorium, och den tillspetsade känsligheten i verket blir så påtagligt akut att smärtan och pinsamheten blir överväldigande kännbar. Mitt i det mest outhärdliga ögonblicket, när hela religionen ställs i fråga inför dess absurda kravs onekliga omänsklighet, när en far ställs inför sin religions krav att offra sin enda dotter för den religiösa korrekthetens skull, blir Händel definitivt blind och kan inte fortsätta längre. Resten av akten måste dikteras, och med största svårighet avslutas andra aktens slutkör "Whatever is, is right" i ett slags fatalistiskt uppgivande resignation.

Nu kunde oratoriet ändå fullbordas, emedan Händel kunde opereras så att han åtminstone hjälpligt kunde se någonting, men oratoriets höjdpunkt förblir den andra aktens känsliga slutfas. Även här finns en autentisk Requiem-stämning som inte kan göras mera allvarlig och innerlig i sitt fullständiga uppgivande inför ödets gudomliga lagars obegriplighet och obönhörlighet.

Jämförelser mellan Mozart och Beethoven.

Tillsammans utgör de den klassiska musikens höjdpunkt, och ändå är de så extremt olika varandra att de nästan är oförenliga. Den klassiska musikens anhängare har alltid varit uppdelade i två partier – de som varit för Mozart och inte kunnat med Beethoven, och de som favoriserat Beethoven och föraktat Mozart. Det är inte populärt att definiera denna partigräns, för mozartianerna och beethovenianerna tycker inte om att betecknas som sådana – musiken står ju över alla partigränser. Ändå finns denna trend bland musikälskare att antingen föredra den ena eller den andra och att nedvärdera den andra parten.

Personligen respekterade de varandra. Mozart var uppriktigt entusiastisk över den unge Beethovens musik, och Mozart var kanske den enda som Beethoven inte ansåg att han kunde överträffa. Han konkurrerade med Bach genom "*Missa Solemnis*", han slog ut Haydn inom både symfonins och stråkkvartettens område, och han skrev till och med ett oratorium som Händel, men han tog aldrig upp

kampen med Mozart. Dennes operor förblir oöverträffade liksom hans Requiem och hans mycket specialiserade mozartska fugteknik.

I princip kan man säga att den största skillnaden mellan dem ligger i att ingen musik kan vara mera lättsmält än Mozarts medan ingen musik kan vara svårare än Beethovens. Ur Mozarts utomordentligt överinspirerade sinne rann musiken lika lätt som vinet ur en flaska Champagne som aldrig tar slut, den är alltid välskriven och tacksam att framföra för vilket instrument det än må gälla, den är alltid njutbar och behaglig, och den är ofta blixtrande snillrik. Av ett hur enkelt och banalt tema som helst kan Mozart som ingen annan brodera ut ett fascinerande sagoslott av idel mirakler och fyndighet. Han behöver bara röra vid ett notpapper och det lyfter.

Medan Mozart dog tidigt och lämnade mycket ofullbordat och sitt livsverk nästan okänt var Beethoven den store fullbordaren. Han byggde noggrant och eftersinnande vidare på Haydns och Mozarts formbyggnader och kom till slut fram till en klassisk sonatform som aldrig överträffats i balans, harmoni och precision. Hans väg var lång och svår, hans uppförsbacke blev ständigt brantare i och med hans dövhet, men han gick alltid vidare fastän det alltid blev svårare. Dessa mödor hörs i hans musik och avskräcker många – "det är för tungt och ansträngande". Men Beethoven var också en gudabenådad improvisatör, och i sina bästa stunder hör man hur han släpper loss och bara låter de underbart generösa improvisationerna komma. (De bästa exemplen är väl orkestermellanspelen i "*Agnus Dei*" i Missa Solemnis och efter barytonsolot i nionde symfonin.)

Det mest tragiska med dem båda var att de inte fick några efterföljare. Mozart dog lycklig medan ännu Haydn och Beethoven kunde föra den stora musiken vidare, men Beethoven dog ensam och kunde bara med vemod se tillbaka. Tillsammans bildar de kulmen i musikhistorien, ty efter dem har ingen mer som de behärskat alla musikens områden. De komponerade både operor, oratorier, symfonier, konsertmusik, kammarmusik och solomusik och bar därmed traditionen från Bach och Händel vidare genom Haydns mellanhänder. Men efter dem har ingen mer visat samma universalitet. De som kommit närmast har varit Mendelssohn, Schumann, Verdi och Brahms, men Mendelssohn dog alltför ung och åstadkom ingen opera, Schumann knäcktes som en blomma mitt i sin högsta blomstring av den kanske svåraste och ofattbaraste av alla stora musikers stora tragedier, Verdi prioriterade den mänskliga rösten framför alla andra instrument som han bara såg som röstens ledsagare, och Brahms gjorde heller aldrig någon opera. Som alternativ till den klassiska universalismen inom musiken har dock vissa specialbegåvningar uppträtt som utvecklat en viss universalism inom specialområden. Det bästa exemplet är Chopin inom pianots område, men även Sibelius utsökta orkesterspecialisering bör framhållas, Bruckners utveckling av symfoniformen, Schuberts lieder och Puccinis speciella utveckling av den lyriska operan. Det finns kanske fler exempel.

Men inom den renodlat klassiska universalmusiken var Mozart och Beethoven de sista och största.

Problemet med Beethoven.

"Men det här är ju ospelbart!" sade en violinist till Beethoven om hans violinkonsert. "Det går inte att spela!" Den berömda Kreutzeronaten vållade solisterna så svåra problem att de kastade noterna på golvet och trampade på dem. När nionde symfonin skulle uruppföras nekade sopranerna till att försöka sjunga så omöjliga och omänskliga partier. En så avancerad musiker som Max Reger betecknade fugan i Hammarklaversonaten som "ett monstrum", och ändå gjorde Reger inga lätta fugor själv. "*Die Grosse*

Fuge" i en av de sista stråkkvartetterna väckte ömsom löje och förargelse, och man vägrade resolut att framföra den i dess rätta sammanhang som finalsats till den största stråkkvartetten.

Hur reagerade Beethoven på allt detta? Till violinisten som sade att hans violinkonsert inte gick att spela sade Beethoven: "Det *ska* gå!" och det var hans sista ord i saken. Han gav aldrig med sig när det ställdes önskemål om kompromissande med tekniska svårigheter. Ett enda unikt fall är känt, då Beethoven faktiskt gav med sig: Waldsteinsonaten. Man bad honom stryka en hel sats ur denna hans mest formfulländade pianosonat, vilket han underligt nog gjorde. Som hämnd lade han i stället in en annan kortare mellansats som enligt vissa bedömare förstörde hela sonaten.

Beethoven var en som aldrig gav upp. Om det var något han inte kunde med så var det feghet, eftergifter och kompromisser med det ideella. Varenda en av hans kompositioner visar denna totala konsekvens i strävandet efter idealet. De har inte kommit till genom lätthet och bekvämlighet utan genom skakande kriser och brottningskamper. Men han har alltid segrat. För Mozart föll sig all musik helt naturligt, han behövde bara låta tonerna i sitt inre föda ut på pappret, och det blev alltid behagligt, motståndslöst och lekande lätt. Violinen var hans instrument lika mycket som pianot, och allt vad han skrev passade instrumenten som hand i handske. För Beethoven var det tvärtom. Han måste tvinga fram musiken, pressa den in i ramen för sitt höga ideal, forcera den in i stränga former under blod, svett och tårar, och därför är den aldrig lättspelad. Hans uttolkare måste på samma sätt brottas och kämpa med hans musik innan den blir något. Men sedan blir den också den mest absoluta och klassiska av all musik. Beethoven är aldrig ytlig som Mozart, han upprepar sig aldrig som Bach, han är aldrig svulstig som senromantikerna, utan han är alltid koncis och håller sig till saken, totalt logisk och samtidigt otroligt originell i sin vulkaniska dynamik. Hans musik är på ett högre plan än all annan musik, därför att han aldrig kompromissade med sina ideal. Trots total dövhet kunde han därför ändå fortsätta komponera ständigt högre strävande kompositioner, ty han var den mest självdisciplinerade av alla kompositörer. Hans oförmåga att kompromissa med sina ideal lärde honom denna utomordentliga självdisciplin och okuvliga strävan vidare, samtidigt som musikens stränga logik och renhet även gav honom ett högre förnuft. Han var Napoleons och revolutionens hängivnaste vän tills Napoleon lät kröna sig till kejsare, då Beethoven genast blev Napoleons förste fiende. När hela världen kröp för fransmännen vägrade Beethoven göra det, och när de ockuperade Wien vägrade Beethoven låta sig ses av dem. Han och England fick rätt medan exempelvis Sverige gav efter för Napoleons maktlater och förlorade Finland. Under andra världskriget spelade BBC varje kväll Beethovens femte symfoni som symbol för den ensamma kampen mot Hitler-Tyskland, och än en gång fick Beethoven och England rätt med någon hjälp av Churchill.

Detta om något är vad Beethoven alltid kommer att ha att lära oss : att inte ge upp inför motgången, att inte kompromissa med de rätta idealen, att aldrig vika en tum från det som man vet att är rätt och att inte svika det egna konstruktiva arbetet vad som än händer, om man så blir döv eller det kommer nya maktgalningar i vägen som Napoleon och Hitler. Ty även om hela världen överger det demokratiska frihetsidealet så kan ännu hela världen vinnas tillbaka om man bara inte sviker det idealet själv.

Hans Asperger och hans syndrom

Nyligen presenterades en teori om att Michelangelo, renässansgeniet, skulptören som konstruerade Peterskyrkans kupol, skulle ha lidit av Aspergers syndrom. Tidigare har man bland annat framhållit

Beethoven och Karl XII som kandidater till Hans Aspergers syndrom. Då måste man fråga sig: vad hade Michelangelo, Beethoven och Karl XII gemensamt?

Enligt den österrikiske läkaren Hans Asperger (1906-1980) lider tre promille av mänskligheten av hans syndrom, och 90% av dessa är män. Så långt stämmer det, att Michelangelo, Beethoven och Karl XII faktiskt alla tre var män. Men därefter upphör dessvärre inpassandet av dessa tre koryféer i ramen för Aspergers mycket begränsade syndrom.

Visserligen ingår i Aspergers syndrom sådana symptom som kontaktsvårigheter, svårtillgänglighet, social anpassningsoförmåga, sexuella hämningar, pinsamma störningar i umgänget med det motsatta könet och andra störningar på gränsen till autism. Michelangelo, Beethoven och Karl XII stämmer alla in i detta mönster, men dess värre ingår i Aspergers syndrom också symptom som pedanteri, rutinberoende, intrikat småaktighet, petimeterfasoner och frigiditet på gränsen till schizoiditet. Vad Michelangelo, Beethoven och Karl XII än var så var de knappast schizofrena.

Här presenteras i stället andra förklaringar till deras exceptionella beteenden. Särskilt Michelangelo och Beethoven hade extremt mycket gemensamt. Båda hade en extremt olycklig barndom med extremt grymma fäder, Michelangelos pappa var en skoningslös hustyrann och grinig gnidare som ansåg alla sina barn komplett odugliga och behandlade dem därefter; och Beethovens pappa var en suput som tvingade Beethoven till underbarn i berusat tillstånd medan han boxade honom på öronen och smällde honom på fingrarna. Michelangelo var dessutom liten till växten och ful, och hans bröder blev alla rucklare och alkoholister eller katolska fanatiker i Savonarolas efterföljd. Beethoven kom med åren att lida av ständigt tilltagande dövhet, en process som kan ha inletts redan när hans berusade far boxade honom på öronen för att han inte koncentrerade sig. Hur kunde det då alls bli något av dessa barn?

Det behövdes snarare mirakel än syndrom. Båda hade det gemensamt att de fick all anledning att längta bort från vardagen, från fädernas förtryckarfasoner, från det dåliga inflytandet i familjen och från sin egen intuitade otillräcklighet. Båda presenterades inför ideal som stod utanför verkligheten, Michelangelo inom konsten och Beethoven inom musiken genom sin underbara lärare herr Neefe. Den outhärdliga vardagen gav dem all anledning att sträva bort därifrån mot vad som framstod som bättre. Denna motivering var så stark genom familjelivets problem att de hängav sig med hela sitt hjärta, sitt liv och sin själ åt alternativet. Man kan säga att det bottenlösa lidandet som barn framfödde hos dem en högre växels nödvändighet, som de tvingades sätta in för att rädda sig själva, sina liv och sina själar, och detta var miraklet – egentligen bara en mänsklig faktor.

Den enda nackdelen med denna högre växel var att de försvann från det vardagliga livet och från vanliga dödliga människors verklighet. De försvann in i en högre dimension av skönhet och kreativitet. Därför ansågs de omöjliga – man kunde inte umgås med dem, de blev utbölningar, de passade inte in i sociala mönster, de grälade med påvar och kejsare och ifrågasatte alla auktoriteter – och häri ligger deras stora friskhetstecken, som är motsatsen till ett syndrom. De förlorade aldrig kontakten med verkligheten, och genom sitt utbölingskap genomskådade de den snarare bättre än vanliga hjärntvättade rutinmänniskor. Tvärtemot Asperger och hans syndrom förblev de rebeller mot alla invanda mönster och rutiner hela livet.

Fallet Karl XII är något annorlunda. Dock var han fullständigt normal ända fram till krigsutbrottet 1700, när Sverige angreps på en gång av Danmark-Norge, Tyskland, Polen och Ryssland. Fram till dess var han som alla andra, gick i peruk, rumlade och festade med damer och hovet och betedde sig som vilken frisk slyngel som helst. Kriget tvingade honom genom den ställning och det ansvar han innehade till en absolut skärpning. För att klara av fyra fiender på en gång, vilkas oförblommerade avsikt var att

ruinera hela Sverige, måste han i sitt liv införa en absolut disciplin. Det var hans enda val. Och han lyckades. Därigenom kunde han besegra Danmark-Norge, Polen och Sachsen och driva Peter den store ända till Poltava. Där gick det som det gick, och det var inte hans fel. Det enda han kunde göra därefter var det bästa av saken, hålla ställningarna så långt det gick, försöka tussa det turkiska imperiet mot det ryska, resultatet av vilket misslyckande (som helt och hållet var turkarnas eget fel) omsider ledde till det turkiska imperiets undergång och Ukrainas förlust av sin frihet och självständighet; och när detta misslyckats återvända hem till Sverige och börja om från början där med krig mot Danmark-Norge igen och Sachsen och dessutom Storbritannien. Han gav sig inte. Det var inget syndrom. Det var det enda han kunde göra.

Michelangelo och Beethoven besegrade sina omöjliga handikapp genom sina familjers förtrampning och lyckades genom att sätta in en högre ansträngning för att resa sig därur. Karl XII ställdes inför en ännu svårare utmaning då han fick hela världen emot sig utan att ha förtjänat det. Naturligtvis kunde han inte ensam stå mot hela världen, vilket han gjorde till sist, men han kunde dö som martyr på sin post åtminstone utan att ha givit upp, vilken ära är fullt jämförbar med Michelangelos och Beethovens.

Kritiken mot Beethoven.

Alla är överens om att Beethoven utgör ett kritiskt ögonblick i musikhistorien. Många har aldrig kunnat förlåta honom detta och förblir obevekliga betonghuvuden i sitt motstånd och sitt fördömande av honom. De menar att musiken före Beethoven alltid var behaglig och upplyftande och att Beethoven sedan kom och förstörde allt. Samtidigt har de dock aldrig kunnat precisera sina invändningar. Beethoven var till och med renare i sin musik än Mozart och Bach, då han aldrig gjorde sig skyldig till några "*Musikalisches Spass*" eller impressionistiska experimentella övergångar av atonala slag. Vad är då stötestenen hos Beethoven?

Den var alltför tydlig redan under hans levnad. Violinister trampade i vrede på hans partitur, publiken tråkades ihjäl av hans Eroicasymfoni, pianister fördömde honom såsom ospelbar, och sångare vägrade sjunga honom då de menade att man ej kunde göra detta utan att riskera att rösten gick för evigt förlorad. Han krävde för mycket. Det hade ingen gjort förut. Det var kruxet.

Före Beethoven var all musik till för bara njutningens skull. Musik var till bara för att vara behaglig. Man hör konsekvent i all Bachs musik hur dess skapare har roligt och fröjdar sig med den, hos Händel förekommer inte ett enda moment utan välljud och praktfull samklang medan han samtidigt frossar i ständigt mer förförande melodier och mer effektfull dramatik, och all Haydns musik är bara den mest spirituella lekfullhet hela tiden med ousinlig humor. Ingen hade lättare för musik än Mozart, vars alstring alltid kommer att förbli den mest publikbetagande i historien. Sedan kommer Beethoven och gör musiken besvärlig.

Alla vet ju hur Beethoven kämpade med de svåraste personliga problem någon kompositör någonsin har haft, men måste han då så nödvändigt låta detta höras i musiken? Den titaniska heroismen är ju bara jobbig. Jo, men faktum är att Beethoven segrade, han lyckades besegra sina problem, och det ursäktar honom allt. Hans musik må vara ospelbar, men den kan spelas ändå. Han ställde svårare krav på musiken än någon före honom, men kraven kan tillfredsställas. Han spände den musikaliska skaparsträngen högre än någon före honom, men han fick aldrig strängen att brista. Hans livsgärning är ett mirakel av självövertvinne och behärskning. Hans musikaliska formsinne, renhet och genialiskhet

har aldrig överträffats, och det är det vi har att trösta oss med när vi brottas med hans monstuösa fugor, hans ospelbara violinsonater, hans omåttliga symfoniska aggressioner och det tunga staplandet av hans gigantiska arkitektur. Och faktum är, att bara vi lyckas ta oss igenom det så låter det bra – bättre än någon annan. Han visade oss en svår väg, men hans finaler är alltid musikens finaste belöningar för allt det som hände innan.



Två oratorier.

Beethovens enda oratorium "*Christus am Ölberge*" är nästan helt okänt. Det har ett högt opustal (85) men komponerades och uppfördes så tidigt som 1803, alltså mitt under Beethovens ljusaste period kring Kreutzersonaten, Rasumovskij-kvartetterna, Waldsteinsonaten och Eroicasymfonin. Fastän verket skall vara sakralt, skrivet enkom för en Palmsondag, erinrar det mest om hans enda opera Fidelios dramatiska struktur med körerna som den viktigaste dramatiska komponenten.

Verket är indelat i två delar. Den första delen är den innerliga smärtans del med långa monologer av Jesus, då han gråter blod av ångest men tröstras av änglar. Den andra delen är sedan våldsamt dramatisk, då den beskriver de romerska soldaternas intrång i ortagården, Judas kyss, Petrus tagande till svärdet, blodvite, m.m, ungefär som i Anthonis van Dycks berömda målning: dramat är kraftfullt och våldsamt, och Beethoven utnyttjar varje detalj i soldaternas, Petrus, Judas och Jesus ageranden som ytterligare kan tillspetsa dramatiken.

Att oratoriet är så pass försummat och okänt framstår som förbryllande, då det borde inta en nästan lika framträdande plats i Beethovens produktion som hans enda opera "Fidelio".

Mera välkänt är då Händels oratorium "Israel i Egypten", väl hans mest framförda efter "Messias". Det komponerades som det första av de stora oratorier, som sedan via "Saul" beredde vägen för "Messias", "Simson", "Salomo" och ett stort antal till. Händel synes ha åstadkommit det helt på eget initiativ utan betalning eller beställning och själv ha valt ut texterna ur "Exodus". Första delen heter

"Exodus" och behandlar Israels betryck i Egypten med de tio landsplågorna. Den kulminerar med den egyptiska katastrofen i Röda Havet, varefter den andra delen följer, som heter "Moses lovsång", som bara behandlar denna lovsång. Händel skrev oratoriet av tacksamhet över sin återvunna hälsa efter slaganfallet i juli 1737. Det kom liksom av bara farten precis som senare "Messias" med ett överdåd av underbara körer, hela 20 av verkets 36 moment utgöres av körer; och verket är kanske det rent körtekniskt mest färgrika och suveräna i musikhistorien. Händel formligen *målar* de tio egyptiska landsplågorna i musik som fresker i olika klangfärger med olika körkombinationer med orkesterns olika instrument. Som så många av Händels mindre kända oratorier är även "Israel i Egypten", det näst bäst kända, grovt underskattat och försummat.

Bernadotte och Beethoven

I sin förträffliga roman "Desirée" om den första svenska drottningen Bernadotte berättar den österrikiska författarinnan Annemarie Selinko om Karl Johan Bernadottes mellanhavanden med Beethoven. Han kan mycket väl ha upplevt Beethoven i Wien som Napoleons ambassadör där 1798, medan hennes historia om Beethovens besök i Hannover och Göttingen 1804 med all sannolikhet är uppdiktad. Emellertid är hon träffsäker både beträffande Bernadottes och Beethovens sinnesdispositioner.

I romanen utnyttjar Bernadotte sin ställning som guvernör i Hannover till att utveckla Göttingens universitet, som bland annat har en hörselexpert till sin disposition, för vars skull Karl Johan (då ännu marskalk Jean-Baptiste Bernadotte) bjuder sin gamle beundrade vän Beethoven till Göttingen för en konsultation. Naturligtvis får Beethoven ge en konsert för marskalken i Hannover i förbifarten. Han väljer då att uppföra sin nyss fullbordade tredje symfoni "Eroica", som då ännu inte fått sitt namn.

Beethoven berättar för Bernadotte, att han ursprungligen tänkt dedicera sin symfoni till just Bernadotte som förmedlare av de mänskliga rättigheterna, men att han sedan ändrat dedikationen till general Bonaparte, för dennes intention att sprida de mänskliga rättigheterna över hela världen. Emellertid blev Beethoven desillusionerad när sagde Napoleon lät kröna sig till kejsare. Idealerna kom helt enkelt av sig, och han frågar Bernadotte till råds: "Vad tycker ni?" Bernadotte är svarslös.

Till slut beslutar sig Beethoven för att kalla sin symfoni "Eroica", till minne av ett hopp som inte gick i uppfyllelse. Och han ber framföra till Bernadotte: "Han förstår nog vad jag menar."

Till saken hör att Bernadotte var en av de få som vägrade delta och bistå i Brumairekuppen 1799, som gjorde Napoleon i princip till diktator.

Annemarie Selinkos anekdot är utan tvekan en diktning men träffar likväl sanningen bättre bakom Bernadottes och Beethovens tankegångar än vad någon strikt dokumentation av sanningen har gjort.

Hon var född 1914 i Wien, studerade historia och språk vid Wiens universitet och arbetade samtidigt som journalist. 1937 utkom hennes första roman, "*Ich war ein hässliches Mädchen*", men efter att ha gift sig med en dansk diplomat flyttade hon till Danmark. När tyskarna tågade in 1941 flydde makarna till Sverige, där Annemarie fortsatte arbeta för nyhetsagenturerna och för Röda Korset. Både hennes mor och syster dog i tyska koncentrationsläger.

1951 kom hennes stora roman "Desirée" ut som blev en stor framgång och översattes till 25 språk. Den blev även film 1954 regisserad av Henry Koster med Jean Simmons i huvudrollen, Marlon Brando som Napoleon och Merle Oberon som kejsarinnan Joséphine.

Om Jean-Baptiste Bernadotte bör det inte försummas att påminna om, att han under 34 år var en av Sveriges dugligaste regenter någonsin, som drog upp landet ur de politiska och ekonomiska ruiner som den gustavianska äventyrspolitiken dragit ner det i, och som levde tills han blev 81 år som grundare av en svensk dynasti som idag är inne på åttonde generationen, medan Napoleon, hans kejsare, som bekant, slutade tämligen snöpligt och ensamt efter att ha offrat 4 miljoner fransmän (och nästan lika många andra européer) på krigets oheliga och helt meningslösa altare.

Beethovens enda opera

"Fidelio" skiljer sig fullständigt från alla tidigare operor och egentligen även från alla senare i sin fullständigt aparta egenart. Den var länge stämplad som en "problemopera" då den egentligen inte var någon riktig opera, då det förekommer så mycket talad dialog i den, samtidigt som det inte gick att undvara den. Talad dialog förekommer i ett flertal berömda operor men vanligen av det lättare slaget, som i Mozarts "Enleveringen ur seraljen" och Smetanas "Brudköpet", som likväl aldrig kunnat betraktas som något annat än fullvärdiga operor, medan "Fidelio" dessutom bjuder på en libretto som är så långt ifrån operamässig som något kan bli. Storyn är nämligen en gastkramande thriller.

Det finns några andra sådana "skräckoperor" på repertoaren, som Offenbachs "Hoffmanns äventyr" och Tjajkovskijs "Spader dam", men båda dessa inrymmer och är beroende av sina intriger av övernaturliga ingredienser, medan Beethovens opera är helt realistisk alltigenom. Den bygger nämligen dessutom på en helt sann historia.

Operan börjar smygande oskyldigt med en oförarglig flirt, då en fångvaktare uppvaktar överste fångvaktarens dotter Marzeline, som står och stryker, men hon vågar snart diskret anförtro för publiken att hon älskar en annan, nämligen den nye fångvaktarmedhjälparen Fidelio. När denne gör entré avbryts flirten, och endast publiken förstår att denne unge fagre fångvaktaramanuensis är en kvinna, då han är sopran. Fångvaktarchefen Rocco själv är förtjust i Fidelio och planerar troskyldigt ett äktenskap mellan "honom" och hans dotter, då han sköter sig så bra. Ingen anar än så länge varför han sköter sig så bra eller vad han över huvud taget har att göra där på fängelset för politiska fångar. Rocco vågar till slut ta Fidelio i sitt fullaste förtroende då han tar för givet att det handlar om hans blivande svärson, och ger honom nycklarna till alla hålor i fängelset, utom en: i den sitter sedan två år en fånge i isolerad fångenskap under ständigt krympande av hans ransoner, i akt och mening att han snart skall dö, på order från högre ort. Fidelio blir förfärad ("Aha!" tänker publiken,) men försäkrar att han kan stå ut med vilka skräckscener som helst. Betryggad av Fidelios bedyrande lovar Rocco att ta honom med till och med ända ner i den enda helt förbjudna fängelsehålan.

Här gör kommandanten Pizzarro sin entré, (det hela utspelar sig i Sevilla på betryggande avstånd från den egentliga skådeplatsen,) som oroas av de nya direktiven. Guvernören Fernando anmäler sin omedelbara överraskningsvisit för inspektion av fängelset, då han oroats av rykten om att politiska fångar inte behandlas som sig bör. Pizzarro har anledning att känna kallsvett innanför nacken inför detta besked, då just i isoleringscellen längst ner han håller Florestan inspärrad, som för två år sedan försökte avslöja Pizzarras oegentligheter. Nu får Pizzarro bråttom. Florestan måste avlivas innan guvernören kommer.

Emellertid är som alla skurkar denne Pizzarro alltför fin för att nedlåta sig till att begå mordet själv. Han försöker därför övertala sin fångvaktare Rocco att göra det med en stor fet börs med guld som

övertalningsmedel. Rocco är emellertid trots sitt avskyvärda arbete en hedersman och vägrar nedlåta sig till mord, då detta inte ingår i hans plikter. Men Pizzarro trugar och får till slut Rocco att gå med på att åtminstone gräva fångens grav. Pizzarro får finna sig i nödvändigheten av att själv få slå ihjäl den redan döende fången.

Fidelio har hört alltsammans och avslöjar sig nu inför publiken som Florestans maka, som nästlat sig in i fängelseborgen bara för att få komma åt sin man och kanske lyckas göra något för honom innan det är för sent. Hon lyckas utverka en rastning av fångarna, som släpps ut i ljuset för ett kort ögonblick, varvid den mest berömda "Fångarnas kör" framförs vid sidan av Verdis några decennier senare, medan Rocco försöker övertala kommandanten att låta hans dotter få gifta sig med Fidelio. Pizzarro går slutligen med på detta, varvid Rocco överförtjust meddelar Fidelio nyheten, vilket innebär att Fidelio får följa med ner i den mörkaste isoleringscellen för att där hjälpa sin blivande svärfar gräva den farlige fången Florestans grav. Där slutar första akten, som egentligen var två från början, men som under operans nioåriga tillkomsthistoria småningom kortades ner till en av Beethoven själv.

Hela andra akten utspelar sig i den mörka kvalmiga stinkande dödscellen. Florestan ligger halvt ihjälsvulten i kedjor och förfäktar att hans enda brott varit att han avslöjat sanningen, medan hans enda tröst är att han har ett gott samvete. Han hallucinerar och drömmer om sin hustru, som han ser föra honom in i en bättre värld, medan han småningom förlorar medvetandet i sitt delirium.

Rocco gör entré med Fidelio med spadar. Diskret börjar de arbeta med att gräva graven, medan Florestan då och då vaknar till och är törstig och ber om vatten. Fidelio får bekräftelse på att fången verkligen är hennes man och ber om att få ge honom en skorpa. I stället för vatten har hon lyckats få med sig lite vin, som fången också får åtnjuta, tillräckligt för att ge honom nytt hopp. När graven är klar ger Rocco signalen att kommandanten kan komma, som beredvilligt ställer upp med en dolk under manteln för att med den verkställa dådet.

Här infaller operans "sanningens ögonblick" i den stora scenen mellan Fidelio och Pizzarro, Rocco och Florestan, när Pizzarro avancerar mot fången för att avsluta honom och Fidelio kastar sig emellan med utropet, "Döda hans hustru först!" När då Pizzarro har för avsikt att göra just detta, för att genom ett dubbelt dråpslag råda bot på komplikationerna, drar Fidelio fram en pistol och siktar den mot Pizzarros panna. Just då meddelar en trumpetfanfar att guvernör Fernando har anlänt.

Joaquino, drängen som tidigare uppvaktat fångvaktarens dotter, kommer ner och meddelar att guvernören omedelbart kräver kommandantens och fångvaktarens närvaro. Dessa måste ge sig upp, varvid Florestan och Fidelio äntligen får en stund tillsammans för återförening och ömsesidig saliggförklaring av sig själva.

Den tredje och sista scenen är som en akt för sig och utspelar sig ute i dagsljuset igen och är i stort sett en enda lång triumfmarsch alltigenom, där allt rättas till och återförs till ordningen: Florestan blir frisläppt och återupprättad, Fidelio hyllas av alla för sitt mod och sin tapperhet och erkänns äntligen som den Leonora hon egentligen är, och även Marzelline försonar sig med sitt öde och förlikar sig med att Fidelio inte var någon man och nöjer sig med sin Joaquino. Pizzarro läggs i bojar och förs bort och får sannolikt inta Florestans förutvarande placering längst ner i helvetet, om han inte avrättas. Allt blir fullkomlig frid och fröjd, och Beethoven firar triumfer på löpande band i jublande musik som aldrig tar slut.

Denna opera uppfördes första gången 1805, och även om den blev Beethovens enda opera så hade han ständigt många operaprojekt på gång. Det var dock denna han hela tiden återvände till och aldrig blev helt nöjd med, det blev ett antal uvertyrer, tre stycken, och librettoförfattarna blev också tre

stycken med tiden. När operan efter otaliga omarbetningar och förkortningar slutligen förelåg i sin sista version 1814 hade den även bytt namn från "Leonora" till "Fidelio" under den långa förlossningsprocessen. Senare hade en opera av detta slag knappast kunnat iscensättas, då 1815 satte punkt för den stora franska revolutionseran med Napoleons uppgång och fall, som egentligen är allt vad Fidelio handlar om: omstörtandet av tyranniet. Genom Wienkongressen 1815 etablerades "den heliga alliansen" med några decenniers reaktionspolitik på världssagendan under skoningslöst reaktionära regeringar som furst Metternichs, de ryska tsarernas och det tyska preusseriets.

Incidenten som operan behandlar tilldrog sig i Tours under det franska skräckväldet. Originalpjäsen spelades i Paris 1798 och bearbetades sedan till en operalibretto av Bouilly, som förklarade, att ursprungsförfattaren Pierre Gaveaux varit regeringstjänsteman i Tours under detta dramas utspelande. Libretton användes av flera andra operakompositörer, och det förekom ett antal operor med liknande teman, inte minst av Cherubini, som alla gjorde succé. Beethoven var inte ensam, men hans opera är den som har överlevt och inte bara det, utan ständigt samlat på sig nya lager av beundran och imponerad uppskattning. Operan intar en särställning i operalitteraturen, och hos nästan varje operadirigent har denna opera intagit en särskild plats i deras hjärtan.

Beethoven på Bokmässan

Bokmässans största högtidsstund var emellertid Åke Holmqvists och Hans Pålssons seminarium om Beethoven. Båda har umgåtts med Beethoven hela livet, Holmqvist vann 10,000-kronorsfrågan på Beethoven för 50 år sedan, och Hans Pålsson har spelat in alla Beethovens sonater, 32 stycken, kallat det största och svåraste pianomästerverket i musikhistorien. Därtill har de känt varandra i 50 år och samarbetat esomoftast, varför det var *gefundenes fressen* att få delta i en sammankomst mellan dessa båda herrar om Beethoven.

Båda sidorna av hans överväldigande personlighet belystes, hans enorma frihetspatos, hans sociala omöjlighet, hans innerliga kärleksliv fyllt av paradoxer och mysterier – han hade bara omöjliga förhållanden med damer som redan var gifta eller som han genom någon annan omöjlighet aldrig kunde få, hans hängivna familjekärlek med dess katastrofala konsekvenser för brorsonen Karl, och så vidare, en förbryllande överbegåvning vars liv egentligen bara består av förbryllande överdrifter och otroliga prestationer – hur han kunde komponera så perfekt i sin totala dövhet är bara ett exempel.

Kort sagt, sista ordet är långt ifrån sagt om Beethoven.

Beethovens sonater.

Detta riskerar att bli en väldigt lång artikelserie. Inte endast har vi hans 32 oerhörda pianosonater att gå igenom, utan vi tänkte även på vägen passera hans violinsonater och hans pianotrios och passa på att ge även dem något av den behandling de förtjänar.

Deutsche Grammophon har i höst kommit ut med en komplett inspelning av samtliga Beethovens verk, vilket omfattar 87 CD-skivor eller ungefär lika många timmar. Det är inte ens fyra dygn sammanlagt utan bara drygt tre och ett halvt. För första gången har man härmed möjlighet att skaffa sig en överskådlig uppfattning av hela denne oerhörde musikers fantastiska produktion, som i princip är pålitligt originell och kongenialisk alltigenom.

Så låt oss genast gripa oss verket an med denna oemotståndliga uppgift, och låt oss då börja med en introduktion till hans i många stycken helt förbisedda pianotrios.

Dessa är formellt sex till antalet, men när man tittar närmare efter finner man nio. De flesta av dessa spelas nästan aldrig medan egentligen bara opus 70 nr 1 ("Spökrion") och "Ärkehertigen" opus 97, den sista, hör till standardrepertoaren. Hur tacksamt är det inte då att påträffa verkliga finslipade ädelstenar även bland de andra sju!

Den första är egentligen den enda vi kan glömma. Den är ett lättsamt ungdomsverk och egentligen bara en prövning av hur vingarna håller. Efter denna provflygning kan sedan Beethoven på allvar göra något av saken och komponera de tre omfattande verk som han ger opustalet 1. De är voluminösa, ambitiösa och nästan utmanande i sitt definitiva avståndstagande från Haydns och Mozarts tidigare pianotrios, ty Beethoven ger trioformen från början en alldeles egen prägel. Medan Haydn och Mozart lät violinen och cellon egentligen bara ledsaga pianot, så låter Beethoven framför allt cellon klinga alldeles på egen hand i helt självständiga stämmor och låter han ofta violinen stjäla melodin från pianot, som ofta bara blir ackompanjerande. Dessa revolutionära nymodigheter fann Haydn förargelseväckande, varför han kritiserade den tredje trion i opus 1, den djärvaste och mest intressanta av dem, ganska kärvt. Men Beethoven var stolt över sitt verk och fortsatte.

Den femte pianotrion bär opustalet 38 och är en transkription av den populära septetten opus 20 med den skojfriska menuetten, som också återfinns i pianosonaten nr 20, opus 49 nr 2. Frågan är om inte pianotrioarrangemanget är den bästa versionen av de tre. Den sjätte pianotrion opus 36, en transkription av symfonin nr 2, visar i ännu excellentare grad Beethovens fantastiska förmåga att koncentrera och komprimera, och denna pianotrio är nästan mer njutbar än symfonin. Den bullersamma orkesterns vidlyftighet är ersatt av trions intima smidighet, som ger musiken större armbågsrum och friare tolkningsmöjligheter än en femtiomannaorkesters otymplighet och svårregerlighet, som måste hållas samman med betydligt striktare disciplin än tre enskilda musiker som spelar tätt tillsammans och alla kan höra varandra. Detta arrangemang lyfter fram musiken ur symfonin medan orkestern i jämförelse mest bara dränker den.

Därmed är vi redan framme vid de tre sista och största pianotriooverken. "Spökrion" opus 70 nr 1 domineras helt av den milslånga mellansatsens långsamma besvärjelser, musiken var från början tänkt till skådespelet "Macbeth", med sina hisnande tunga kromatiska slingringar högst upp i diskanten och lägst ner i basen, medan violinen och cellon envetet upprepar det angelägna besvärjelsetemat – den överväldigande satsen har bara detta enda tema.

I skuggan av detta jättelika spökmörker har opus 70 nr 2 hamnat, som nästan aldrig spelas. Ändå är denna trio så bedårande framför allt genom sina båda mellansatser, där den andra låter precis som Schubert när han var som bäst och vad han hade kunnat bli om han hade fått leva. Melodin upprepar sig ett stort antal gånger men är så underbar att man kan lyssna på den om och om igen för evigt.

Den sista trion "Ärkehertigen" utgör sedan den värdiga avslutningen på serien. Stråkarna sjunger med värme och värdighet alltigenom medan pianot tar det förhållandevis lugnt och håller sig mycket i bakgrunden. Avhållsamhet och måttlighet präglar denna mycket sonora och högstämmda musik, som hör till det mest sångbara Beethoven någonsin komponerat. Och genom sina nio verk för denna tremannaorkester har Beethoven slutligen kommit fram till att låta cellon vara den innerligt och varmt dominerande sångrösten i denna ytterst subtila, personliga och intima musikform.

Vi gick igenom hans nio pianotrios för piano, violin och violoncell. Hans tio violinsonater är inte lika intressanta. De är alla synnerligen hörvärda och spelbara, den femte som är känd som "Vårsonaten" är en underbar pärla alltigenom och har alltid förblivit populär och älskad efter förtjänst; men de verkligt intressanta violinsonaterna börjar först med nummer 7. Här börjar Beethoven expandera sin sonatform med våldsamt dramatisk kraft, som förstås når sin kulmen i och med Kreutzer-sonaten, nummer 9, samtidig med Rasumovskij-stråkkvartetterna, Eroicasymfonin och de förnämsta pianosonaterna som Waldstein och Appassionata. Därefter verkar Beethoven inte ha någonting mer att komma med för violin och piano. Han skriver en sista violinsonat för ärkehertig Rudolf vid senare år som är mera experimentellt djärv och originell (opus 96 från 1811) men rent musikaliskt mindre givande.

Få av Beethovens sonater är beställningsverk. Framför allt pianosonaterna är uteslutande spontana improvisationer enbart skrivna för det personliga musikaliska nöjets skull. Därför intar de 32 pianosonaterna en särställning i Beethovens alstring. Ingenstans i hans musik finner man så personliga uttryck och en så renodlad musikalisk intimitet och innerlighet som i dessa hans mest personliga verk. Denna personliga bekännelsestil går sedan igen i hans sista stråkkvartetter, när han slutat spela och skriva för piano, men för övrigt förefinns denna intima särart bara i pianosonaterna.

Alla som lär känna dem förundras över den vidunderliga utveckling och förändring som deras stil och tonspråk genomgår från den första till den sista. De första två sonaterna (opus 49) är nästan rokokomässigt lättsamma och älskliga i sin smidiga och insmickrande melodik, som vem som helst kan uppskatta och älska. Redan de följande tre (opus 2) demonstrerar hela vidden av Beethovens kraft och djärvhet och snuddar nästan vid demoni. De är tillägnade Joseph Haydn och är inte bara en nybörjares första flygförsök utan redan en kvalificerad örn's definitiva överlägsenhet över alla andra flygare.

De följande nio sonaterna är likväl endast förberedande och utvecklande inför den fulländat klassiska formen i den oöverträffbara mellanperioden. Sonat nummer 8, kallad Pathétique av Beethoven själv, är närmast revolutionär i sitt synnerligen halsbrytande moderna tonspråk i den första satsen, men först i den tolfte sonaten (opus 22) behärskar Beethoven den klassiska formen med fulländning. Sedan följer alla de mest magnifika sonaterna som ett i klassisk skönhet oöverträffbart pärlband ända fram till och med opus 56, av andra döpt till Appassionata. Därefter vidtar en inre utveckling som med den tilltagande dövheten blir nästan hörbart mer och mer metafysisk.

Beethoven var född katolik men gick nästan aldrig i kyrkan. Han hade sin egen religion, som han i viss mån hämtade från Joseph Haydn. Båda talar helst om Gud som "*der Gottheit*", ett ööversättligt uttryck, som ganska adekvat uttrycker föreställningen om ett opersonligt och helt abstrakt gudsbegrepp. Både Haydn, Mozart och Schubert skrev gärna mässor för kyrkan, men Beethoven skrev endast två, och den mer seriösa av dessa, "Missa Solemnis" från 1824, har beskrivits som massan som lyfter ut gudstjänsten ur alla katedraler.

Att Beethoven var mycket djupt religiös har därför alltid varit ett mycket svårt ämne att närmare kartlägga. Få känner till exempel till att han med stort allvar studerade Bhagavad-Ghita i tysk översättning. Han läste alltid mycket och gärna, och utom tyska behärskade han italienska och franska men inte engelska. Ändå kände han sig mest befryndad med detta land och hade utanför Wien sina bästa musikvänner där: redan på den tiden ställde engelsmännen alltid upp för Beethoven. Han övervägde att resa dit men förblev alltid kvar i Wien med omnejd, om han dock där för det mesta bytte bostad hela tiden, ungefär som Mozart. Både Mozart, Beethoven och Schubert har lämnat hem med minnesplaketter efter sig spridda omkring i praktiskt taget hela Wien och utanför.

En annan kuriös anomali med Beethoven är att han var fullständigt helrudis när det gällde matematik: han kunde aldrig ens lära sig multiplikationstabellen. Ändå finns det knappast någon musik som utmärks av högre precision och exakthet rent arkitektoniskt och formellt än Beethovens. Hans sista stråkkvartetter har beskrivits som världens mest tillkrånglade och invecklade men även mest absolut fulländade och exakt uträknade ekvationer.

Vi har nu diskuterat hans pianotrios och violinsonater men inte hans fem ytterst intressanta cellosonater, som nästan aldrig spelas. Ändå kan dessa kompositioner långt utanför Beethovens kända ramar inte nog överskattas. Genom att de är så få men ändå omspannar Beethovens hela skaparregister från tidig ungdom till den sista fasen måste de nästan tillmätas samma betydelse som själva hans pianosonater. Därtill kommer dessa cellosonaters mycket särpräglade tonspråk.

Beethovens kompositioner för och med cello förtjänar ett alldeles eget kapitel för sig, då hans associering med detta instrument hör samman med hans livs längsta resa till Berlin 1796. Hans livs enda övriga resor var från Bonn till Wien och därifrån till Prag och Budapest utom inom Österrike samt till Dresden. I Berlin bodde den preussiske kungen Fredrik Vilhelm II, som själv spelade cello och varmt vurmade för detta instrument. Därför var cellokompositioner hett eftertraktade i Berlin och stod högre i kurs än någon annan musik. Beethoven blev mycket god vän med kungens främsta cellister, bröderna Jean-Pierre och Jean-Louis Duport, och det är med dessa cellisters kunskaper och vänskap i minnet som Beethoven skriver alla sina kompositioner för och med cello.

De sista tre cellosonaterna är de intressantaste. Opus 69 är från 1808 och alltså redan den relativt sen, medan de två sista med opustalet 102 är från 1815, då mästaren redan var så gott som fullkomligt döv. Dessa tre cellosonater är sannskyldiga dramer av oförliknelig intensitet som måste framkalla rysningar av vällust i kombination med härresande svindel.

Vi får inte heller glömma trippelkonserten för cello, piano och violin, där Beethoven låter cellon dominera nästan hela tillställningen. Som finalsats har Beethoven här sin pampigaste och faktiskt sin enda riktiga polonäs.

Därmed är vi inne på konserterna. Beethoven skrev inte fem pianokonsalter utan sju. Den första skrevs 1784 då komponisten bara var 13 år gammal och avslöjar redan den blivande mästarens makalösa sinne för djärva harmonier och modulationer. Den andra "okända" pianokonserten är en omarbetning av violinkonserten opus 61, som Muzio Clementi övertalade honom till att göra för sitt musikförlag i London. Det finns också en långsam sats till en pianokonsert med flöjt och fagott som extra soloinstrument från 1786, som även den är en omistlig pärla.

De fem "vanliga" pianokonsalterna har en hel del att avslöja om Beethovens personlighet. Han var i grund och botten bara en improvisatör – ingenting annat. När den första pianokonserten skulle framföras 29 mars 1795 i Wien blev konserten inte färdigkomponerad förrän två dagar innan. Beethoven hade då fyra kopister hemma hos sig som skrev ut orkesterstämmorna i takt med att han komponerade dem, så att orkestern åtminstone skulle hinna få noterna före framförandet. En bladvändare åt Beethoven konstaterade vid den tredje pianokonsertens första framförande, att "Beethoven spelade efter tomma notblad som bara hade en och annan hieroglyf eller annan obegriplig krumelur att tjänstgöra som minnesstolpar". Den femte konserten spelades aldrig av Beethoven själv, och man har aldrig förstått varför han skrev den, då han skrev alla sina tidigare pianokonsalter för att själv briljera med dem. Den framfördes först i Leipzig 28 november 1811 men hade dessförinnan publicerats i London. Den etablerade sig från början som Beethovens populäraste konsert och har så alltid förblivit.

Liksom de flesta violinsonaterna ter sig violinkonserten något främmande för Beethovens egentliga väsen. Beethoven kunde spela violin, men han saknade helt den lyriska ådra som violinen kräver. Därför framstår hans violinkonsert, som försöker vara lyrisk, nästan som tråkig åtminstone i den första satsen. Den är alltför närbesläktad med den likaledes helt odramatiska fjärde symfonin, som komponerades samtidigt.

Redan i sin första sonat, opus 2 nr 1, introducerar Beethoven den tonart som förblev hans mest personliga och laddade i all sin enorma pianosonatproduktion: F-moll, en passionens tonart för Beethoven, liksom C-moll blev ödets. Likväl är denna sonat hårt betvingad och bunden av alla konstens och konventionalismens regler, som om Haydn här ännu höll Beethoven i hundkoppel, tills den sista satsen brister ut i ett formidabelt känslövall som bara kan betecknas som diaboliskt. Redan här, vid tjugofem års ålder, är Beethoven fullständigt utvecklad till sin samtids mest oerhörda tonkonstnär med ett överväldigande djärvt harmoni- och modulationsspråk, som hans omedelbara föregångare Haydn och Mozart bara antytt möjligheter till.

Den motsatta karaktärsytterligheten hos Beethoven finner vi i den andra sonatens finalsats: den mest harmoniska och ljusa tänkbara älsklighet och infallsrikedom i sprudlande glättig originalitet, som bara kan betecknas som kongenial. Temat är det enklaste tänkbara: ett glatt hopp från ovan från dominanten till si en oktavsext längre ner. Det är ett ljuvligt svanhopp utfört i de mest fantasirika simhopparkonster på vägen i en ekvilibristik som på en lekande Lipizanerhingst. Likväl är denna älsklighet fjärran från Mozarts mera insmickrande och glättiga: Beethoven blir aldrig lätt. Även hans mest ljusa och lättfattliga infall är alltid utomordentligt noggrant övertänkta och genomarbetade på förväg, så att ingenting är lämnat åt slumpen. Ett av Beethovens mest typiska drag, speciellt i pianomusiken, är, att den låter lika lätt som den är svår.

I den tredje sonaten finner vi den tredje stora karaktärsytterligheten hos Beethoven i den andra satsen Adagio: det tunga allvaret. Satsen har alltid hört till Beethovens mest beundrade och spelade, och Wilhelm Kempff menar, att även om Beethoven komponerat endast denna enda sats för piano, så hade den insatsen blivit av avgörande betydelse för musikhistorien. Man kan ha delade meningar om den saken. I sin suggestiva allvarsmättade stämning är satsen förvisso unik och genial, men han hade kunnat göra mera av den. Vi saknar här ännu den fullt utarbetade Beethoven, som här ännu inte vågar ta ut svängarna ordentligt utan som bara flyger på lägsta tänkbara höjd, blott alltför väl medveten om riskerna, för att noggrant pröva mekanismerna och möjligheterna. Han känner pianot för bra för att på detta instrument någonsin ta några risker. Dessa lämnar han åt alla de andra instrumenten, som han inte känner, framför allt violinen.

Den fjärde sonaten opus 7 (1796-97) är Beethovens näst största och en av de minst spelade. Den är nästan okänd. Den är inte särskilt svår, men måhända ryggas många tillbaka för dess ansenliga längd. Ändå innehåller den en av Beethovens allra skönaste sonatsatser, nämligen den fjärde.

Sonaten är varm till karaktären, hållen i den gemytliga tonarten Ess-dur, Mozarts favorittonart. Den har en påfallande Schubertsk harmoniskhet som aldrig bryts, förrän den fantastiska trion tar vid i tredje satsen, som en luguber påminnelse om att Beethoven aldrig är att leka med. Men det är bara en parentes. I den fjärde satsen brister han ut i en av sina mest sångbara pianomelodier, en glittrande pastoral hymn till livets skönhet och fröjd, som kronan på verket till världens dittills största pianosonat, i vilken Beethoven för första gången vågat ta ut svängarna ordentligt – och visat sig klara det med den äran.

De tre sonaterna opus 10 faller helt i skuggan av den epokgörande *Sonate "Pathétique"* nr. 8, men därmed är det inte befogat att bara ignorera nr. 5, 6 och 7.

I den sjätte sonaten är det den andra satsen som väcker vår uppmärksamhet genom sina helt nya och ytterst originella tongångar, som pekar framåt mot "*Der Sturm*" och "*Spöcktrion*" genom sin minst sagt förtätade atmosfär. Här känner vi redan igen *Månskenssonatens* förtrollande kompositör, som kunde lägga in både månsken, spöken, molnslöjor och krypande kuslighet i sin musik utom skalkaktig uppsluppenhet av det mera bacchanaliska slaget, som i denna sonats sista sats.

Denna lekfullhet dominerar helt den sjunde sonaten, som är mest minnesvärd genom sin utsökta menuett i tredje satsen, som dock bara tjänar som språngbräda för den ganska halsbrytande finalen med dess infernaliskt skickliga struktur med inversioner och konversioner om vart annat. Hantverkaren har tjänat ut sin lärlingstid och jobbat färdigt vid slöjdbänken så att hyvelspånen sprutat omkring honom i hela verkstaden. Nu är han redo att ta till släggan.

Vad som gör *Sonate Pathétique* så fullständigt revolutionär är dess absolut förkrossande teknik i den första satsen. Musiken virvlar iväg som en tyfon efter den allvarligaste tänkbara inledning, som liksom säger: "Akta er! Den här gången är det allvar!" Det oerhörda tonspråkets förintande härjningståg lämnar ingenting kvar åt lyssnaren eller pianisten i fråga om utforskade harmonier och tekniker: allt har prövats på en gång. Som ett krig har Beethoven dragit härjande fram över hela klaviaturen – och lämnat ett nytt instrument efter sig som resultat: plötsligt har klaveret blivit till ett riktigt piano. Det skulle ännu ta en del år innan hammarklaveret var fullständigt utvecklat, men ingenting stimulerade pianofabrikanterna så till instrumentets fullkomning som Beethovens fullständigt nyskapande pianomusik med sonaterna som vägvisare.

Som musik är *Pathétique*-sonatens första sats dock egentligen ganska ful. Det är grov och våldsam musik, där endast de långsamma *Grave*-avsnitten kan kallas verkligt musikalisk musik. Resten är egentligen bara oväsen. Men det är tekniken i komponerandet och tangentföringen som överträffar allt som komponerats för pianot tidigare. Beethoven har visat sig råare och mera hänsynslös än någon annan kompositör men även ofrånkomligt skickligare – *Pathétique*-sonatens första sats har egentligen aldrig överträffats kompositionstekniskt för piano.

Och som för att släta över detta hemska utbrott och blidka sina utsatta lyssnare presenterar han som andra sats kanske det vackraste pianostycke som någonsin skrivits – det lugna ytterst sångbara *Adagio cantabile*, något av det mest behagliga som någonsin komponerats, som för att enkom visa, att han också behärskade motsatsen till all den föregående våldsamma vildheten. Och så avslutar han denna egentligen ganska lilla sonat, som dock rymmer en hel värld av stormar och intensitet, med en briljant akademisk klassicism, ett rondo som man bara kan sjunga med i och njuta av i all dess spirituella oemotståndlighet av idel elegans och finess.

Patetisk musik? Ingalunda. Tvärtom. Världens största pianomusik, med en gång, och utan jämförelse. Bachs hela *Das Wohltemperierte Klavier* blir plötsligt inför denna nya moderna sångbara och arkitektoniskt direkt imponerande musik urmodig och mossig. Plötsligt har en ny musik fötts, som bara kan kallas klassisk.

Efter *Pathétique*-sonatens kraftprov är det som om den nöjde Beethoven andas ut och njuter och börjar ta det lugnt, som om han lagt in en högre växel som han nu med tillfredsställelse ser att han kan hålla allt framgent utan att någonsin mer behöva sakta ner. Den nionde sonaten är fullkomligt avslappnad och njutbar alltigenom och till och med lättspelad – plötsligt har Beethoven blivit så enkel

och naturlig, som om han skakade noterna och melodierna ur ärmen med samma fullständiga lätthet som en Mozart eller Schubert. Därtill innehåller denna nionde sonat en av hans allra mest betagande mellansatser: detta dunkelt spörjande och angeläget och enträget mycket enkelt men allvarligt melodiöst bedårande *Allegretto*, som Wilhelm Kempff menade att Brahms måste ha älskat – och med all rätt, ty dess karaktär är sannskyldigt Brahmsk i dess allra bästa mening. Det är ett fullständigt enkelt stycke musik med nästan bara dubblerade melodislingor hela vägen – men med en melodik alltigenom av fullödigt guld.

Den elfte sonaten opus 22 erbjuder nya utmaningar. Den har hela fyra satser igen, det har inte en Beethovensonat haft på länge, och i synnerhet de två sista, Menuetten och Rondot, öppnar helt nya världar. Menuetten är återigen ett bedårande stycke ren melodik alltigenom – och mer än så än någonsin tidigare. Det stora Rondot däremot erbjuder tvära kast från den mest njutbara sångbarhet till plötsligt allvarligt menade Fugaton av en karaktär som vi inte hört tidigare: giganten börjar vakna. Här ges nya allvarligt menade löften inför framtiden.

Så kommer den märkliga tolfte sonaten opus 26, som tvärt skiljer sig från hela mängden av alla de andra. Den har vållat uttolkare svåra problem, då de aldrig riktigt kunnat begripa sig på den, då den inte alls är som en sonat skall vara. Den är mera som en fantasi än som en sonat, den verkar mest som en svit löst ihopsatt av fyra helt olika stycken utan någon inre samhörighet och inte alls som en konventionell sonat. Men det är just det som är meningen. Äntligen börjar Beethoven bryta mot alla konventioner.

Den första satsen är en fullkomligt underbar variationssats med en av hans vackraste melodier som utgångsmaterial. I skarp kontrast mot denna fulländade harmoni kommer sedan en dyster sorgmarsch med besynnerliga ackompanjemang, som om Beethoven här velat komponera ren orkestermusik med pukor och trumpeter, fanfarer och djupa tunga bastubor för det inskränkta pianot. Det går ju bara inte. Jo, det är just det det gör! Hör bara hör solennt pukornas trumvirvlar och de gälla trumpeternas fanfarer gör sig bra på piano! Det är rena sorgetåget för hela orkestern som marscherar fram i högtidlig ordning över hela klaviaturen.

Men det stora miraklet är den sista satsen. Den liknar ingenting som skrivits för piano tidigare. Det är ren abstrakt musik, som ränner omkring i alla olika tonarter, som om Beethoven här på något sätt försökte sammanfatta hela harmoniläran i en innerlig dans som rinnande vatten från alla tänkbara källor i hela naturen. Satsen är ett mirakel. Det kan inte hjälpas; och hela sonaten är ett glittrande fantasteri av den oerhördaste fantasirikedom av infall och genialiska hugskott – som bereder vägen för en helt ny sorts sonatskapande. Närmast för dörren står de båda oöverträffade sonaterna "*quasi una fantasia*".

Vi har just passerat sekelskiftet år 1800 och står inför Beethovens tre underbaraste sonater. Nummer 13 och 14 (opus 27) bär båda undertiteln "*Quasi una fantasia*", vilket är mycket ovanligt för Beethoven: han har aldrig tidigare själv givit sina sonater för något instrument särskilda extra namn. Tydligen har han föresatt sig experimentella utsvävningar.

Egentligen är nummer 13 den märkligare av dem, fastän nr 14 (den s.k. *Månskenssonaten*, ett namn absolut inte komponerat av Beethoven,) blivit mera ryktbar. Dess inledning påminner mycket om den fjärde sonaten och går i samma tonart. Men mycket har hänt sedan dess. Den fjärde sonaten är en såvlig mastodont gjuten i massiva block med ganska klumpiga konturer. Nr 13 är ett kaleidoskop av sprittande underfundiga infall med ständiga överraskningar. Den byter ständigt karaktär nästan mellan ytterligheter. Efter den ljusa och glada inledningen följer den mycket lugubra mellansatsen i C-moll som en vandring med gengångare om natten i spökligt mörker. Den är självlysande i sin mystik, denna nästan

makabert snillrika sats med en rytm som följer helt egna lagar i expressionistisk ekvilibristik som kräver allt av pianisten i fråga om koncentration och nerver av stål, för att klara den spända balansgången på en lina spänd över mörkret.

Så kommer den totala överraskningen: *Adagio con espressione*, en av Beethovens mest rofyllda och nästan himmelskt lugnande episoder, i Ass-dur, naturligtvis. Vi invaggas i den största möjliga trygghet och njuter av det i fulla drag och blir fullkomligt avspända, tills det plötsligt avbryts av *Allegro vivace*, en löpande hurtig truditutt som är minst sagt halsbrytande i sin våldsamt medryckande fart. Den håller på och skenar genom sju hela sidor, innan det äntligen blir lugnt igen och Adagiot återkommer: Beethoven har inte glömt sina lugnande löften. Detta avbryts dock igen av Allegrot den här gången i fugato som pricken på i-et i en perfekt slutkläm. Den suveräna sonaten har sagt allt, och man känner sig fullkomligt utpumpad.

På detta kommer då den s.k. Månskenssonaten. En god vän till mig från Ryssland menade att detta egentligen var en tragisk sonat. Vad den första satsen egentligen vill beskriva är en glänta i skogen, vart en hind kommer för att sörja sitt förlorade föl, som dödades där av en varg. Hinden kommer dit i månskenet för att sörja sitt mördade barn i en bön. Vare sig den är sann eller ej är det en utmärkt liknelse, som till fullo gör den första satsens karaktär rättvisa. Det är inte någon sentimental romantik det är frågan om. Det är en ousäglig melankoli.

Den andra satsen försöker släta över detta och få lyssnaren att komma över sorgen; men det är bara för att luras. Utan den koketta mellansatsen skulle lyssnaren aldrig vara i stånd att sedan kunna uthärda den mer än lovligt våldsamma finalen.

Det finns inget månsken kvar i denna sats. Dess *Presto agitato* är en våldsam ritt över stock och sten mitt i natten utan att man vet vart det bär. Man enleveras bort i sken på en galen häst utan mål. Det är en flykt från allt, från allt vett, all harmoni, all njutning, allt ljus och allt gott här i livet. Det är jakten bort från livet. Det är Beethovens mörkaste och mest svindlande skickligt komponerade sonatsats.

Som plåster på sårén komponerar han sedan den underbara s.k. Pastoralsonaten nr. 15. Den är idyllisk och behaglig alltigenom och kanske hans allra mest njutbara. Den andas samma utomordentligt totala frid och harmoni som den oöverträffade Pastoralymfonin långt senare, och denna sonat är som en pastoralymfoni i miniatyr. Allt naturligt vackert finns i den: solsken, tillfredsställelse, frisk luft, vackra landskap, ljuvliga herdeidyller, den mycket angenäma promenaden i den oemotståndligt trevliga andra satsen, de lekande fåren i scherzosatsen, herdepipan och dansen framför lägerelden i finalrondot, men så kommer en överraskning: plötsligt mitt i alltsammans en fuga, som inte alls hör hemma här. Var tusan har han fått den ifrån? Den passar ju inte alls! Men lugn – det är hastigt övergående, en liten excentrisk utvikning, ett infall, en idé – men en ytterst genialisk sådan. Denna fuga är alldeles oerhört effektiv i sin totala malplacering bland dessa herdar och herdinnor ute på ängen – och det är en alldeles otroligt grann fuga dessutom.

Vi har redan avverkat halva hans produktion och närmar oss de stora sonaterna. I de tre sonaterna opus 31, sonaterna nummer 16-18, ägnar han sig huvudsakligen åt att dryga ut formerna som ett slags förberedelse för de stora verken, framför allt symfonierna. Opus 31 kommer före den tredje pianokonserten och den tredje symfonin men är ett viktigt steg mot just dessa stora verk.

Den största av dessa tre sonater är den första, nummer 16, opus 31:1, där han breder ut formerna som aldrig tidigare. Den är därtill en av Beethovens mest humoristiska sonater. Redan första satsen sprudlar av skojfriska infall och burleska kontraster i ett överdåd av gott humör. Så sade också

Beethoven själv om denna sonat: "Jag önskar att jag alltid kunde vara sådan: helt uppknäppt." Inte ens den andra satsen bjuder på någon lindring i det humoristiska flödet. Temat är enkelt och behagligt men utsätts för ett påträngande energiskt och envetet ackompanjemang, som därtill utvecklas och bres på, så att det ständigt hotar att dränka den stackars melodin. Det gäller här att hålla den ständigt hackande och malande vänsterhanden ständigt dämpad i sin outtröttliga energi, så att högerhandens vackra och behagliga sång ändå kommer fram i den påstridiga motoriken.

Så kommer kulmen på de humoristiska infallen: det nästan ökända avslutningsrondot, där Beethoven i en orgie av musikalisk humor ägnar sig åt att avbryta, misshandla, tänja ut, deformera, sträcka ihjäl, tortera och martera den stackars temamelodin, så att den blir fullständigt oigenkännlig och aldrig får chansen att sjunga ut och komma till slut, förrän han äntligen till allra sist slår ihjäl sin stackars illa behandlade slagdänga.

Den följande sonaten, nr. 17, opus 31:2, som kallas "*Der Sturm*", är en av Beethovens allra mest beundrade och noggrant studerade. Här infinner sig ett fullständigt nytt musikaliskt tonspråk, som närmast kan kallas expressionistiskt. Eruptiva utbrott av djärva och ursinniga utslungningar av suggestiva intensiva rop ur djupet avbryts av spöklika tystnader med ensamma klagande slingor utan ackompanjemang – det var därför Strindberg ville få denna sonat till "Spöksonaten", vilket tyvärr är förvirrande, då Beethoven redan har en annan sonat med detta namn, nämligen den berömda "Spöktrion" opus 70. "*Der Sturm*" passar bättre, då stormen är ett faktum efter den serena mellansatsens stilla förtröstan och frid, när allt är mörker och hela havet stormar i ett outslitligt raseri av frossande musikalisk lössläpphet – detta är den enda av alla Beethovens sonatsatser som Wilhelm Kempff direkt kallar "underbar" och jämför med Bachs största klavermästerverk. Satsen är inte svår, tempot är inte mer än Allegretto, men kontrollen måste vara suverän – det går inte här att ens det allra minsta rubba kontinuiteten i det exakta tempot hela vägen. Det måste rulla på oavbrutet med repriser och allt ända tills den allra sista vågen i det stormande havet har rullat upp mot stranden och släckts efter den kanske mest praktfulla uppvisning i pianokomposition som Beethoven uppvisat.

Nr. 18 är sedan mildare. Beethoven tar det lugnare här och nöjer sig med enkla improvisationer av mera lättsamt och insmickrande slag. I Scherzot skojar han till det hela igen, här är åter en förödande ackompanjemangsats för vänstra handen som kör och mal på som en hel industri, tills en behaglig och graciös Menuett bereder en underbar avkoppling i malandet. Även den avslutande "*Presto con fuoco*"-satsen är lättsam och behaglig till karaktären, och man får det intrycket att Beethoven blir färdig med sitt opus 31 nöjd och glad och till fullo belåten med hela livet.

Eftersom vi redan avhandlat sonaterna opus 49, som komponerades tidigast av alla, ägnar vi oss i nästa artikel enbart åt Waldsteinsonaten.

I musikhistorien förekommer det alltid då och då milstolpar, kompositioner som innebär något helt nytt och blir av oerhörd betydelse för århundraden framöver, då de liksom aldrig lämnar *hit*-listorna utan ligger kvar överst på konsertlistan i århundraden och längre. De är sparsamma till en början, och ett av de första är Palestrinas Marcellusmessa, "*Missa Papae Marcelli*", musikhistoriens kanske första monumentalverk och stilbildande för alla senare ambitioner att göra så stor musik som möjligt. Monteverdis "*Orfeo*" är ett liknande epokgörande verk, och under 1700-talet börjar dessa milstolpar dyka upp allt tätare: Purcells "*Dido och Aeneas*", Händels "*Messias*", Bachs Matteuspassion och H-moll-messa, Glucks "*Orfeus i underjorden*", Haydns lansering av stråkkvartetten och symfonin, Mozarts "*Figaros bröllop*", "*Don Juan*", "*Trollflöjten*" och "*Requiem*", och så är vi framme vid

Beethoven.

Hans produktion av sådana milstolpar är oerhörd, då han koncentrerar sig på sådana. Eroica-symfonin, Ödessymfonin, Nionde symfonin, Missa Solemnis, ja, nästan alla hans symfonier från den femte blir epokgörande bombnedslag. Ändå är det sonaten i dess mer intima form som hans koncentrationsansträngningar får sina mest gyllene uttryck i.

Hans sonater är många, och till de mest epokgörande hör "Kreutzer-sonaten" och "Spökrion". Men de flesta av hans epokgörande sonater är bara för piano. Det räcker med att nämna "Pathétique" och "Månskenssonaten", men lika kvalificerade är "Appassionata" och "Waldstein-sonaten", för att inte tala om "Der Sturm" och "Il Testamento" – hans pianosonater är 32 till antalet och har alltid varit ytterst väl goûterade, ju mer så desto större finsmakare det har gällt.

I detta sammanhang intar dock Waldsteinsonaten en särställning. Waldsteinsonaten är skriven under hans enda riktigt lyckliga period, samma period som även såg Rasumovskijkvartetterna, Kreutzer-sonaten och den tredje Eroica-symfonin, den av sina symfonier han själv satte högst. Under första framförandet av Kreutzer-sonaten med honom själv vid pianot kunde han bli så förtjust av ren musikalisk lycka, att han under konsertframförandet mellan variationerna gick fram och omfamnade och kysste sin violinist av ren spontan förtjusning och glädje.

Mitt i denna period, samtidig med Eroicasymfonin, ligger Waldsteinsonaten. Ett unikt förhållande är förknippat med denna sonat. Beethoven kompromissade aldrig med sin musik. Han fick ofta kritik: "Det är ju omöjligt att spela," "Det här stycket är för långt," "Eroicasymfonin är ju alldeles outhärdligt bullersam och långtråkig," och en violinist blev så arg på Kreutzer-sonaten att han stampade på den (med foten), men Beethoven lyssnade aldrig på det örat, utom i ett undantagsfall: Waldsteinsonaten.

När Beethoven framförde den första gången tyckte någon att den var för lång och att Beethoven borde korta ner den. Vid det tillfället var Beethoven så sällsynt gynnsamt stämd mot sina åhörare att han faktiskt för första och enda gången i sitt liv beskar ett av sina verk: Han avlägsnade hela den andra satsen. I stället improviserade han en kortare övergång till den tredje satsen, och i den formen har sedan Waldsteinsonaten alltid framförts.

Den avlägsnade andra satsen är det stycke som är känt under namnet "*Andante Favori*". Det spelas ofta men alltid lösryckt ur sitt sammanhang – Waldsteinsonaten. Ytterst få pianister har vågat sig på försöket att förlänga Waldsteinsonaten till dess ursprungliga omfång igen. Världens kanske mest ansedda pianist idag, Alfred Brendel, avråder direkt från försöket.

Emellertid finns det vissa djärva självsvåldiga solister i musikhistorien för vilka ingenting var heligt. En av dessa var *Ferruccio Busoni*, pianist och kompositör, en av Sibelius bästa vänner. Han drog sig inte för någonting. Han tolkade all musik efter sitt eget huvud. Beträffande Waldsteinsonaten tyckte han att den påklustrade mellansatsövergången var oacceptabel och skrotade den helt. Han vågade faktiskt sätta in *Andante Favori* igen, men då fattades det ändå något före den sista satsen. En dag löste han problemet. För att ordna en extra raffinerad övergång från *Andante Favoris* F-dur till sista satsens C-dur satte han in den långsamma satsen "*Adagio con espressione*" i Ass-dur från "*Sonata quasi una fantasia*" opus 27 nr 1, och direkt därpå mellanspelet i Ess-dur "Tempo I" för att avsluta dess kadens i ett enkelt G-dur-ackord (bara tre toner: lilla G, D och stora H) och sedan med det fermaterade tvåstrukna G triumferande inleda Waldsteinsonatens sista sats.

Naturligtvis var detta ett brott mot alla regler, men Beethoven själv älskade sådant. Busoni vågade aldrig demonstrera sitt fasliga helgerån offentligt, men somliga medgav att effekten var slående och att resultatet faktiskt gjorde att *Andante Favori* platsade i Waldsteinsonaten.

Vanligen spelas *Andante Favori* för långsamt, tempobeteckningen är "*Grazioso con moto*", alltså "graciöst med fart", men satsen är tekniskt svår, vilket man i konsertsammanhang tyvärr måste ta hänsyn till.

Om man vågar följa Busonis rekommendation är det dock viktigt att *Andante Favori* inte blir en tempomässig svacka efter den underbart briljanta första satsen. Man kan sedan, om man vågar, ta ner tempot i "*Adagio con espressione*", men inte för mycket där heller, för att sedan återuppta topphastighet i sista satsen, kanske den mest briljanta pianosonatsats som någonsin skrivits, – Wilhelm Kempff kallar den homerisk, – den är ett rondo som börjar försynt för att utveckla sig lika titaniskt som Eroica-symfonin för att slutligen utmynna i ett jublande prestissimo, med den effekten att sonatsatsen liksom hela tiden avancerar till en högre växel, för att slutligen multiplicera sig själv i kubik och spränga alla begränsningar för ett skapande hjärtas rent musikaliska glädje.

Sonaten är kanske den yppersta av alla sonater – om man inkluderar *Andante Favori* i rätt tempo. Och medge att Busonis kryddförslag är vassare än den fadda kompromissen "*Introduzione – Adagio molto*":s artificiella brasklapp.

Det har med fog frågats hur vi har kommit över uppgifterna om Busonis version av Waldsteinsonaten, då denna uppgift inte finns lättillgänglig i Busonis efterlämnade musikteoretiska arbeten. Historien om denna uppgift är en historia för sig.

Min gamle vän i Grasse, Provence, René Drouault, 1903-1993, var i sin ungdom en lovande pianist och hade en kort tid Ferruccio Busoni som tillfällig lärare. Tipset om Waldsteinsonaten fick jag av René Drouault, som fått det från Busonis egen mun. Busoni hade många djärva idéer och förslag om hur redan färdig musik skulle förbättras, och många av dessa ibland riktigt intressanta idéer fick tyvärr inte utrymme i Busonis ganska voluminösa litterära arbeten om musik.

Behörigt påpekande av det otillständiga i att använda brottstycken ur en annan Beethoven-sonat till att retuschera Waldsteinsonaten kan besvaras med, att Busonis formel faktiskt lyfter fram ett underbart stycke musik av Beethoven mer till sin rätt som en extra mellansats i Waldsteinsonaten än vad som ges det i sonat nr 13, där det begravs i briljanta fugaton.

Därmed bör det även framhållas att Busoni var en direkt fortsättare av den kombinerade litterära-musikaliska traditionen som inlemts redan med Berlioz, Schumann och Wagner.

Det föreligger ett spuriöst postumt pianostycke av Beethoven kallat "Farväl till pianot" med undertiteln "tonsättarens sista komposition". Med fullgoda skäl har detta stycke betvivlats vara äkta, då man saknar mycket av Beethoven i det. Stycket är naivt och sentimentalt på gränsen till sötsliskighet, och det saknar fullkomligt Beethovens koncentrerade mästerskap. Endast om man jämför detta banala substycke med två andra av mästarens kompositioner framgår det att stycket ändå kan vara äkta. Det ena är de utkast som Beethoven gjorde till en tionde symfoni, som sedermera har rekonstruerats och till och med spelats in på skiva och CD i form av ett kvartslångt orkesterstycke av tvivelaktig kvalitet, men i denna förmenta tionde symfoni finns just de brister och banaliteter som även utmärker Beethovens "Farväl till pianot". Det andra stycke som faktiskt indikerar den sista bagatellens autenticitet är det 25 år tidigare "*Andante Favori*", först komponerat som andra sats till Waldsteinsonaten.

Faktum är att det centrala temat i "Farväl till pianot" är en obetydlig variation av det andra temat i "*Andante Favori*". Även i denna andantesats framstår detta andra tema som tämligen banalt och

sekundärt i jämförelse med det riktiga, men i "Farväl till pianot" synes Beethoven ha velat ge detta gamla tema en andra chans genom att ge det en annan mera innerlig modulation, som strävar mera uppåt. Jämförelsen mellan detta nästan identiska tema i "*Andante Favori*" och "Farväl till pianot" tyder faktiskt på att Beethoven ändå är kompositören till detta sentimentala, banala stycke, som ofta blivit gamla pianofröknars och gamla ungmö-dilettanters älsklingsstycke och signaturmeleri, som trots allt åtminstone är bättre än "*Jungfruns bön*".

Efter Waldsteinsonatens utomordentliga höjdpunkt som kronan på verket av all Beethovens fantastiska tekniska utvecklande av konsten att spela piano, i själva verket hans skapande av pianovirtuosen, kommer den 22-a sonaten inramlande av bara farten. Den är som ett capriccio, få av hans sonater är så genomgående klart improvisatoriska som denna, som bara har två satser. I synnerhet den andra satsen tilldrar sig vår bestående uppmärksamhet genom sin karaktär av perpetuum mobile i ett blixtrande genialiskt infall av sprudlande musikalisk fantasi som bubblar fram som en källa och rinner genom hela naturen som dess egen innersta livshemlighet i en ständigt vidgande och accelererande rännil av lycksaliga infall och berusande friskhet. Sonaten är liten och egentligen bara ett capriccio men ett av Beethovens mest bedårande infall.

Så kommer den väldiga Appassionatan som en överväldigande motsats till Waldsteinsonatens klara och bländande ljusa klassicism. Appassionatan är ett drama där mörkret dominerar. Blotta tonartsvalet anger sonatens karaktär: F-moll är alltid Beethovens val när han vill få fram sina mörkaste och mest demoniska sidor, som om det för honom var hopplöshetens tonart. (Jämför Chopins ballad i F-moll, den fjärde och sista.)

Första satsens utbrott av raserianfall i form av brutala ackordstaplar framhamrade i ursinne på det stackars pianot är egentligen Beethovens mest barbariska sonatsats. Melodin har han knuckat, det är en engelsk slagdänga, och den är inte ens vacker. Men mellan denna banala melodis tjatiga upprepningar med dess ackompanjemang av ständiga raseriutbrott förekommer det andra temat, som försiktigt visar en helt ny sida av Beethoven. Det är ett ytterst litet och enkelt tema som framläggs med expressionistisk delikatess. En mera minutiös precision krävs här än i den besläktade sonaten nr 17, "*Der Sturm*", som redan har visat liknande tendenser i sin första sats. Men här går han längre och visar att han är inne på helt nya och mycket spännande musikaliska banor.

Andra satsens behagliga variationer visar honom åter från hans mest klassiska sida, om dock mörkret ligger kvar. Man får en respit och invaggas nästan i illusionen om att han ska sansa sig och bli normal igen. Tydligen var raserianfallen övergående. Men man bedrar sig. Behagligheten avbryts brutalt av ett dissonansackord, och så är man hopplöst inne och på väg utför i en hänsynslös utförsbacke ner i den totala bottenlösa avgrunden av bara mörker utan ljus.

Denna häxdans betraktade Beethoven själv som sin bästa sonatsats. Han var själv besatt av den. Den är egentligen mycket enkel, den rör sig bara med fundamental harmonik, och temat är egentligen bara do-re-si-do, det absolut enklaste tänkbara. Men det rullar på. Beethoven förser det med en frenetisk energi och en ornamentik av kosmiska dimensioner, och just temats fundamentalistiska enkelhet gör det så idealiskt att förse med de mest spännande tänkbara harmoniväxlingar. Man kommer inte ifrån det. Satsen är ett musikaliskt trumfärs för alla tider, en av musikhistoriens mest genialiska kompositioner, ett absolut måste för varje pianist och oförglömligt för evigt för varje lyssnare.

Så är också kompositören helt slut efter dess komponerande. Huvuddelen av sonaterna är

producerade, han har utvecklat pianovirtuoskonsten till ett *maximum non plus ultra*, och det kommer att ta nästan fem år innan han börjar komponera en ny sonat igen.

Fem år efter *Appassionatan* har Beethoven lugnat ner sig och börjar skriva sonater igen, men i en helt annan och betydligt lugnare stil. Borta är de oändliga svindlande berg-och-dal-banorna av ständigt varierande skalor och arpeggion, och i stället finner vi en mer ekonomisk balans och harmonisk stränghet. Han söker sig nya vägar efter att ha brutit och upptäckt alla som var möjliga. Hans företag försvåras ytterligare av att han definitivt håller på att bli döv. Han har inte mycket tid kvar på sig att kunna ta ut den musik på piano som han vill skriva ner.

Detta ger även ett nytt drag åt hans pianomusik av melankoli. Plötsligt hör vi hos honom drömmande tongångar av nostalgi och smärta som vi trodde att bara Chopin kunde uttrycka. Faktum är, att väldigt mycket av Chopins musik finns strukturerad och uttryckt hos den åldrande, döve och sjuklige Beethoven. Det finns ingen känsligare pianomusik än Beethovens sista nio sonater.

Han försöker frigöra sig från sin tunga melankoli och smärta i den 25-e sonaten med dess glada krumsprång av uppsluppen folklig glädje, som i träskodans på vischan, men det är inte övertygande utan snarare ansträngt. I andra satsen slår melankolin igenom i oavvislig lågmäldhet och känslighet, och i sin helhet är sonaten bara ett trevande steg framåt i det tunga mörkret. Dock är det framåt.

I följande sonat, känd som "*Les Adieux*", tilltar stämningsmåleriet i spröd illustration av sin upplevelse av den långvariga och nära vänskapen med ärkehertig Rudolf. Första satsen beskriver avskedet, andra satsen upplevelsen av vännens frånvaro, och tredje satsen det sprudlande lyckliga återseendet. Sonaten är innerlig och mycket deskriptiv av intima mänskliga känslor och måste betecknas som en lycklig komposition, mycket tillfredsställande till sin form och enhet.

Sonat nr 27 opus 90 skrevs 1814 och har på goda grunder betraktats som den sista sonat som Beethoven själv kunde höra när han spelade den. Den kan vara hans hörsels sista skapelse. Den andra och sista satsens enastående karaktär av "Ack, dröj! du är så skönt ändå!" understryker denna möjlighet.

Sonaten fick oöverskådlig betydelse för Schuberts sätt att komponera sonater. Man hör här hela den Schubertska harmonivärldens bedårande sympatiskhet, som om Beethoven här ansträngde sig till sitt yttersta för att koncentrera den yttersta möjliga pianistiska skönheten.

De två satserna står i motsatsförhållande till varandra. Den första markerar ännu ett steg på Beethovens linje att ständigt koncentrera sitt tonspråk till bara det mest elementära. Liksom i sonat 32 är första satsen bara en introduktion till den andra, förlösande satsens långa outsägliga skönhet.

Wilhelm Kempff betraktar den som Beethovens vackraste melodi. Den upprepas tre gånger, och tredje gången är första gången den varieras, men denna variation är snarare ett steg ner, en mera lågmäld och försiktig variant, än de tre första verserna, som om Beethoven böjde sig ner bakom en buske för att snarare sjunga vidare ensam i bakgrunden än att mera framträda själv. Han försvinner med sin musik, som om han visste, att detta var det sista han skulle få höra i livet. Därför håller han fast vid denna innerliga melodi och dess skönhet till det yttersta, tills den långsamt men obönhörligt måste slockna, för att aldrig mer kunna höras av sin egen skapares öron.

Det är det definitiva avskedet, till all den musik Beethoven älskade, till harmonin, till välljudet, till den rena musikens njutning, till det ljuvaste av alla tänkbara sinnen: harmonins sinnes enda kroppsliga manifestation, den övermåttan känsliga hörseln.

Han har fem sonater kvar att komponera, men aldrig mer skulle de låta så vackert; utan för att alls kunna komponera musik som han inte mer kunde höra måste det bli musik av ett helt annat slag.

Det är påtagligt hur den sista musik Beethoven skapade skiljer sig från allt vad han gjort tidigare. Ändå hör man samtidigt att det är samma person och samma stil. Vari ligger förändringen?

Den enda förändringen är att han inte längre kan höra något. Han kan alltså inte längre kontrollera hur det han komponerar låter, och därmed försvinner all möjlighet till kritik genom örat. Det säger sig självt att detta måste vara fatalt om inte mördande för en kompositör och särskilt för en så hypersjälvkritisk kompositör som Beethoven, vars manus ofta är fullklottrade och oläsliga genom alla korrigeringar och förändringar. Han, den mest självkritiska och noggranna av alla kompositörer, berövades möjligheten till audiell självkritik. Det är att likna vid att bli blind som målare. Ändå fortsatte Beethoven att komponera.

Och helt njutbar för örat är hans sista musik inte. Snarare ofta tvärtom. Samtidigt är det dock märkligt hur pass njutbar mycket av hans sista musik ändå är. Det gäller framför de sista stråkkvartetterna, enkanterligen opus 130.

Samtidigt är den sista periodens musik mera koncentrerad musik än någon han producerat tidigare. All ornamentik försvinner jämte alla harmoniska utsvävningar och improvisationer, allt som han själv njöt av med örat. Hans musik blir torrare. Och han får en alldeles påtaglig svaghet för fugor.

Samtidigt blev hans musik mindre populär då den blev mera svårtillgänglig och svårbegriplig. Han förlorar sitt grepp om melodin, och de melodier han ännu gör blir mera ofullkomliga. De är inte längre sångliga. *Cantabile* försvinner nästan helt ur hans musik.

Detta är på gott och ont. Å ena sidan fortsätter Beethovens musik att leva och utvecklas åt alla möjliga spännande håll. Å andra sidan startar han en helt ny utveckling inom musiken: han inleder den *syntetiska* musiken, den musik som inte längre bryr sig om vad örat tycker, musik som är mera teoretisk än välljudande, musik för musikens skull och inte för örats och det harmoniska sinnets. Han föregriper i själva verket i sina sista kompositioner redan den atonala musiken. Flera av hans sista, största och skickligaste fugor låter alldeles förfärligt.

En annan svaghet kommer också fram: han älskar marscher, och även dessa kan låta stundom ganska gräsligt för att inte säga parodiskt. Då är till och med fugorna att föredra. Dessa nya svagheter dominerar sonaterna 28 och 29: marschern och fugorna slår sönder allting annat. Nummer 29, "*Grosse Sonate für das Hammer-Klavier*", är hans största sonat över huvud, och få orkar med den. Det är också hans mest orkestrala sonat: redan inledningen är dånande trumpetfanfarer. Det krävs muskler och energi för att spela en sådan sonat mer än musikalitet.

Mera musikaliska är mellansatserna, det sirliga scherzot i sin väloljade smidighet och älsklighet, och framför allt det oändliga *Adagio sostenuto*, en egentligen ganska luguber och dyster solosång ensam i ett begravningskapell inne i mörkret. Ackompagnemanget är tungt och allvarligt intill dödlighet, men till detta sjunger den mest smäktande tänkbara klagosång ut all sin smärta och innerlighet. Det är som en instängd burfågel som ändå sjunger och genom sin sång bevisar fångenskapens och lidandets intighet: "Vad rör världens låghet mig? Jag sjunger ändå och bevisar därmed att det finns högre värden, även om jag står för dem ensam."

Innerligheten i detta oerhörda långa solo påminner starkt om Bach i hans sista verk, särskilt Goldbergvariationerna. Bach som allt musikhantverks högste mästare har fått sin definitive kollega och jämlike.

Slutfugan karakteriserade Max Reger som "ett monstium". Det vill inte säga litet det från Max Reger, som själv var specialist på att komponera monsterfugor. Här kommer all Beethovens slutproblematik fram: de svåruthärdliga disharmonierna, överbelastningen, bristen på sängbarhet, den tunga tekniken, svårsmältheten för örat – allt är serverat. Det är mäterligt komponerat, men det är allt. Örat har inte längre någon talan när det gäller Beethovens tekniska musik.

Han upphör aldrig att förvåna oss. I den trettionde sonaten opus 109 träder han åter ut med en helt ny musik oss till mötes och öppnar därmed hela musikvärlden för den rena rama romantiken. Tonspråket i denna otroliga sonat är fullkomligt revolutionerande i sin totalt överraskande och magiska skönhet. Detta är ju redan Robert Schumann fix och färdig – men något decennium innan Schumann ens blev musiker.

Beethovens tre sista sonater komponerades medan han brottades med skapandet av "*Missa Solemnis*", med vilket verk han avsåg att tävla med Johann Sebastian Bachs stora H-moll-mässa. Nåväl, med detta lyckades han kanske inte riktigt, om dock *Missa Solemnis* likväl blev Bachs stora latinska mässas enda jämlike i musikhistorien. Men medan Bachs stora mässa är ljuvlig och sängbar hela vägen i en fullkomligt jämgod och oöverträffbar standard, så låter Beethovens fugor i *Missa Solemnis* minst sagt något egendomligt, och man kan förstå den gode Mendelssohns totala aversion mot Beethovens sista stilperiod – han vägrade dirigera *Missa Solemnis*. Emellertid finns det även i *Missa Solemnis* partier av enastående skönhet och dramatik – och det gäller främst då de sista satserna *Sanctus* och framför allt *Agnus Dei*, som är i sitt slag oöverträffbara tolkningar av dessa sakrala texter.

Mycket av orenheterna och klangbesynnerligheterna i Beethovens sista stilperiod är honom förlåtet om man bara vet att han var döv. Men hur i all sin dar kunde han i sin totala dövhet komponera ett så genommusikaliskt och fullkomligt rent musikaliskt verk som den trettionde sonaten, som är fullkomligt enastående i sin rena musikaliska skönhet? Vi återkommer till denna problematik.

I den första satsen tar han upp en av sina älsklingsmelodier, som redan har återkommit i ett antal av hans tidigare sonater. I denna dess sista variation är den glada melodin hurtigare än någonsin men försvinner strax i mycket romantiska utsvävningar av närmast impressionistisk-expressionistisk karaktär. Redan här har Beethoven uppfunnit den nya romantiska musiken och drivit den till sin yttersta perfektion för piano. Det är inte bara Schumanns tonspråk som redan här är helgjutet och fullkomnat utan även Chopins. Han har utvecklat vad han redan börjat utforska i Hammarklaversonatens stora långsamma sats men lämnat Bachs världar bakom sig för att visa vägen rakt ut i romantiken.

Andra satsen kan lätt misstas av en novis för rena rama Schumann – det är precis som ett av hans allra schwungfullaste *Fantasiestücken*. Faktum är, att denna sonat kom att få enorm betydelse just för Schumann och dennes tonsättarskap. Det är som om Beethoven genom denna sonat hade framfört Robert Schumann och hela dennes musik.

Den tredje satsen är sedan Beethovens mest mirakulösa variationssats hittills. I motsats till de andra sonaterna i slutperioden saknar denna sonat sin hemska fuga, men delar av dessa variationer kommer ganska nära – och låter då som värst. Men skönheten segrar, magin slår igenom, romantiken bryter ut, och Beethoven har kanske presterat sin hittills allra mest formfulländade och musikaliska sonat.

Men hur är det väl möjligt då med hans totala dövhet? Vissa har spekulerat i detta mirakels natur och kommit fram till, att liksom blinda rätt ofta lyckas utveckla ett annat andligt kompositionssinne i stället för synen, så är det inte otänkbart att Beethoven kompenserat förlusten av sin hörsel med ett slags inre audiellt sjätte sinne. Det är egentligen den enda tänkbara förklaringen till miraklet. Det förekommer

inga fel i hans sista periods kompositioner, hur gräsligt de än kan låta ibland, utan det är alltigenom rent musikaliskt sett den renaste tänkbara musik med en korrekthet och snillrikhet som är oöverträffad.

Det är kanske lika bra att lämna denna problematik därhän och bara konstatera det otroliga miraklet i denna oförnekliga manifestation av andens seger över fysikens och naturens begränsningar.

Den nästsista sonaten börjar mycket försiktigt med en viss tvekan och för säkerhets skull i största enkelhet: Den melankoliska men innerliga första satsen är bara melodiska slingor med nödtorftigt ackompanjemang. Denna innerlighet i tonen är emellertid något nytt och förebådar den sista sonatens "*non plus ultra*".

Den andra satsen bryter alla fördämningar med rått våld och slamrar iväg vilt dundrande i en ganska sönderhamrad sats: kanske Beethovens musikaliskt minst lyckade pianosats. Man kan bara lyckönska Beethoven till att han slapp höra den själv.

Så faller mörkret över scenen och en mycket ödslig adagiosats tar sin början. Dystert sveper den tunga och mörka ackord omkring sig i en melodi som bara är ett spökligt fragment. Emellertid leder den någonstans. Plötsligt inleds en enkel fuga, som öppnar en allt vidare horisont i sin utveckling och visar sig vara Beethovens finaste pianofuga – och den sista. Den blommar ut och drar sig tillbaka in i de mörka täta slöjorna igen av Adagiots mörker – men framträder på nytt i omvänd temaföring, når ljuset och öppnar häpnadsväckande skönhetsvärldar för oss som i en himmelsk förklaring av den yttersta musikaliska saligheten och triumferar slutligen i dur. Beethoven har segrat än en gång.

Hade denna musik existerat utan att det fanns bevis för att Beethoven komponerat den hade ingen vetenskapsman gått på att den kunnat komponeras av en stendöv tonsättare. Det skulle helt enkelt betraktas som fullständigt omöjligt. Men faktum är att Beethoven har komponerat den som stendöv. Detta faktum går inte att jäva hur omöjligt det som faktum än är. Beethoven har genom sitt döva kompositörskap en gång för alla bevisat, att för den skapande livsprocessen är ingenting omöjligt.

Försök sedan bortförklara Homeros och Shakespearedramerna, Jesus och Buddha, sfinxen och pyramiderna, Inkatemplen och Bibeln. Om Beethoven kunde, så kunde även andra före honom utföra vad som var fullständigt omöjligt.

Den sista sonaten kallas i latinska länder för "*Il Testamento*", testamentet, en ytterst adekvat benämning, då det ju är hans sista sonat; men samtidigt är benämningen totalt malplacerad, då denna sonat egentligen bara är ett enda stort frågetecken.

Den skiljer sig nämligen helt från alla de tidigare sonaterna. Den har bara två satser, och dess andra sats är ett Adagio av variationer. Så har han aldrig tidigare avslutat en sonat. Redan hans samtid ville att han skulle avsluta sonaten med en tredje sats, men han hävdade, att sonaten var färdig som den var. Är den det?

Den första satsen är heroiskt gigantisk i Beethovens mest typiska stil, och Wilhelm Kempff beskriver den som en scenberedning för en tvekamp på en romersk arena. Mot dessa hårda nypor ställer Beethoven den andra satsen, hans mest subtila, mest känsliga, mest eteriska, mest lyriska och mest obeskrivliga, som om han i denna musik faktiskt lyckats komponera musik som inte kan uppfattas av örat. Den är den definitiva avslutningen på hela cykeln av de 32 oöverträffbara sonaterna,

– som därmed utgör en förvånansvärt helgjuten enhet. Någon har sagt, att musik är andlig arkitektur. Om någon i musiken är en andlig arkitekt, så är det Beethoven. Ingen har så i musiken utvecklat och finputsat den musikaliska formen som denne döve tonsättare, och han har få som

därvidlag kommer honom nära: det är egentligen bara Händel och Bruckner. Beethoven uttalade en gång, att Händel var den störste av alla kompositörer, och i mångt och mycket fortsätter Beethoven just Händels arkitektoniska formbyggeri i främst dennes oratorier; och Bruckner är egentligen den enda symfoniker efter Beethoven som lyckas fortsätta utveckla den symfoniska formen.

Men Bruckner är inget geni, medan Beethovens musik alltid är genialisk, utstuderat genialisk, metodiskt genialisk. Mozart var ett gudabenådat geni och Beethovens store föregångare, utan vilken Beethoven aldrig kunnat prestera vad han gjorde från en så hög plattform, men Mozart saknade metodik. Han bara skenade iväg med sina underbara nycker och flög med dem lycklig ner i avgrunden av sitt totala slarv med liv, hälsa och ekonomi. Beethoven hade i stället en ständig uppförsbacke genom sitt hörselhandikapp, varunder han med stor möda tvingades till robustare metoder.

Men den sista sonaten är ett frågetecken. Varthän härifrån? tycks vara det problem den ställer. Allt är fullbordat, mitt liv är slut, formen är klar, jag har inget att tillägga. Har någon annan det?

Chopin och Schumann övergav formen för att i stället experimentera fram ett mer expressionistiskt tonspråk. Det förde in i romantiken, som efter dem urartade till en upplösning av alla former.

Men Beethovens former finns kvar. Brahms höll sig inom dem, Bruckner och Sibelius arbetade vidare på dem, men de var de sista arkitekterna. Den stora musikaliska arkitektskolans universitet har efter dem länge varit utan elever.

Den romantiska musikens genombrott.

Hector Berlioz har brukat beskyllas för att ha åstadkommit detta med sin "*Symphonie Fantastique*" 1830, men den romantiska symfonin definierad som programmusik med känslor och beskrivningar gjorde sin första entré i världen betydligt tidigare. Redan Haydn satte ibland beskrivande titlar på sina symfonier som "Jakten", "Klockan", "Passionen" och "Hönan", men den första symfonin med ett helt program åstadkoms av Beethoven. "Pastoralsymfonin" har till och med filmats av Walt Disney med nymfer och kentaurer i ett idealiskt landskap à la Arkadien, och så långt gick inte ens Beethoven, som nöjde sig med bara "Varmare känslors uppvaknande vid ankomsten ut till landet", "Vid bäcken", "Lustigt samkväm med lantfolk", "Oväder och storm" och "Herdensång: Lycka och tacksamhet efter stormen", som han själv benämnde symfonins fem olika satser. Detta är ett helt och hållet romantiskt program, och i den fjärde satsen ("Oväder och storm") frångår Beethoven till och med sonatformen och tematiskt innehåll för att i stället illustrera åska och regn med mycket verksamma effekter, och man kan precis höra hur många blixtrar som slår ned. Sådana effekter gör symfonin till ett mycket mera spektakulärt genombrott för den romantiska programmusiken än Berlioz' mycket senare och mindre musikaliska experiment med opiumrus, schavottkänslor, häxsabbat och annat sådant som inte ens normalt brukar vara särskilt musikaliskt.

Emellertid har fler än Walt Disney tittat djupare i Pastoralsymfonins underbara partitur för att hitta underbarare saker däri än vad Beethoven själv kunde uppfinna. I synnerhet andra satsen ("Scen vid bäcken") visade sig bli ett musikaliskt paradiset för ornitologer. Så hade Beethoven egentligen inte tänkt sig det hela, och den stora fågeljakten i Pastoralsymfonin inleddes egentligen på grund av ett misstag. I ett olyckligt yttrande skall Beethoven ha undslupit sig följande: "Gulsparvarna där uppe, näktergalarna och gökarna runt omkring komponerade med," och det satte fart på alla världens vetenskapliga ornitologer, som genast hysteriskt började leta både gulsparvar och näktergalar och gökar i hela partituret och faktiskt inte bara fann dessa fjäderfän utan dessutom alla möjliga andra!! Göken och

näktergalen lokaliserades genast utan problem, då de representerade av flöjten och klarinetten sjunger en liten tersett tillsammans med vakteln (representerad av en oboe), vilket kompositören själv rentav givit en fingervisning om. Men sedan började problemen när det gällde att hitta gulsparven. En skriftställare förklarade en del treklangspassager vara resultatet av ett avlyssnande av gulsparvens sång, men mot detta reste sig den ornitologiska sakkunskapen som påpekade, att en gulsparv håller sig med ett läte bestående av en sex gånger upprepade ton och en sjunde ett tonsteg högre. I Pastoralsymfonin har man visserligen funnit en tonföljd på detta sätt konstruerad men tyvärr liggande i ett för en gulsparv alldeles för djupt läge, vadan fullständig klarhet angående gulsparvens uppträdande i symfonin aldrig kunde ernås med någon övertygande vetenskaplighet. Därmed upphörde dock inte de gedigna ansträngningarna. Med ögon och öron på helspänn smög man sig metodiskt genom partiturets notsnår för att möjligen komma på en eller annan liten fågel, som där stuckit sig undan. Och genast i de första violinfigurerna i andra satsen avslöjade man en rödhake, som tre gånger låter höra sin lilla låt, och i vissa violindrillar igenkände man lärkans drill i skyn. Flera andra fåglar kunde skönjas men icke klart identifieras. Somliga fåglar med icke klart identifierbara läten kunde man bara hänföra under den indefinita termen "Vanliga Pipfåglar", vadan genast behovet uppstod att komma närmare begreppet "Vanlig Pipfågel". Visserligen finns det ju Piplärkor och av minst tre olika sorter, men hur ser då en Pipfågel ut? Är det kanske just Piplärkor som avses? Inför denna oöverkomliga svårighet måste man resignera, om man dock kunde trösta sig med att i den tredje satsen bland allt det muntra lantfolket även kunna urskilja en tacknämlig talgoxe med sin enkla men omisskännliga sång.

En expert är dock alldeles säker på att ha kunnat identifiera Buskskvättan djupt inne i en buske i Pastoralsymfonins allra tätaste snår, medan en annan med bestämdhet påstår sig ha hittat Gärdsmygen. Nu är ju båda dessa fåglar ganska små och svåra att hitta även i naturen, då de båda dessutom är anspråkslöst bruna, varför vi undrar, om inte den expert som upptäckt Buskskvättan möjligen kan ha förväxlat denna med Gärdsmygen, eller om det inte rentav kunde vara tvärtom? Den kanske enda riktigt bestämda skillnaden mellan dessa små fåglar är, att medan Buskskvättan gömmer sig i buskarna, så är Gärdsmygen mera känd för att *smysa* i buskarna.

Huruvida Beethoven själv hörde och identifierade dessa båda småfåglar eller någon av dem är obekant, men han kan ju rent teoretiskt ha smugit in prov på deras små pip helt omedvetet i Pastoralsymfonins mera diffusa buskage, där just så små fåglar kunde ha särskilt lätt för att gömma sig eller smysa. Problemet torde utredas av mer kvalificerad expertis än vi stackars amatörer, som bara kan belysa så kvistiga problem utan att kunna avgöra dem vare sig till fördel för Buskskvättans anhängare eller för Gärdsmygens.

Det enda säkra i den kvistiga frågan om huruvida det är en Buskskvätta eller en Gärdsmyg som döljer sig i Beethovens Pastoralsymfonis djupaste buskageskrymslen är, att det inte är någon Pelikan. En Pelikan har ju stora plattfötter eller snarare plaskfötter, och ehuru en och annan måsart kunde förknippas med en Mozart, så kan knappast en Pelikan med plaskfötter associeras ens med en Beethoven.

Säkert är också, att det ej heller kan vara frågan om någon Stork. Ehuru den ej har några störande plaskfötter har den dock alldeles på tok för långa ben, och som den är fullt upptagen med det behjärtansvärda evighetsuppdraget att transportera spädbarn till behövande föräldrar, så har den knappast tid över för att även gästspela i så mer metafysiska sammanhang som Pastoralsymfonin.

Därmed är alltså Pelikanen och Storken uteslagna. Vi kan nog också efter noggrant betänkande eliminera Kornknarren från undersökningen, då den måste betecknas som alltför högljutt gnisslande för

att höra hemma i Pastoralsymfonin, liksom även den bölande Rördrommen, en annan plaskande vadare, då ju denna som bekant bölar.

En engelsman har kommit med det bidraget till undersökningen att Gärdsmygen skulle kunna vara en Kungsfågel. Helt försynt ställer han oss frågan om vi inte kan ha förväxlat Gärdsmygen och Kungsfågeln med varandra. Detta ställer oss inför det problemet att båda kallas "*Wren*" på engelska och torde därför åtminstone absolut kunna förväxlas i alla engelsk-talande länder. Nu är det land vars natur Pastoralsymfonin tänktes skildra inte något engelsk-talande land utan Österrike. Emellertid nämner upphovsmannen Beethoven varken något om någon Gärdsmyg eller någon Kungsfågel. Kvar står Buskskvättan, som hittills bara eventuellt kan ha förväxlats med Gärdsmygen.

För att komma sanningen närmare på spåren måste berörda småfåglars rent musikaliska läten närmare lystras till. Även här föreligger det problem, ty meningarna är delade om huruvida Buskskvättan sjunger "zeck zeck" eller "teck teck" medan Gärdsmygen anses sjunga "zick zick". Detta är måhända just problemet. Dessutom sjunger Gärdsmygen även ibland "tserr tserr" medan Kungsfågeln ofta sjunger "sirr sirr". Man kan bara beklaga, att alla dessa småfåglar i Pastoralsymfonin dessvärre icke är synliga utan endast, åtminstone för somliga öron, hörbara.

Efter alla dessa ornitologiska kraftansträngningar måste sedermera fågeljakten i Pastoralsymfonin smånigom sakta av och upphöra. Därmed överantvarar vi problemet åt de kvalificerade byråkrater som menar sig vara rätt expertis för lösande av problem inom området buskis av det mer seriösa slaget. Förhoppningsvis finns det dock annan musik för ornitologer att exploatera, då ju sedermera den romantiska programmusiken slog igenom totalt och inte bara med Beethovens blixtar och Berlioz' häffekter utan med floder (Smetana) av musik för att inte säga hav (Debussy och Ralph Vaughan Williams) eller rentav solsystem (Gustav Holst) av utspekulerad programmusik för tacksamma preciöser att försöka sönderdela genom långsökt analys.

Diktaren Beethoven.

Vad har Ludwig van Beethoven att göra i detta sammanhang? Denne stackars döve ekonomiskt oduglige totalt obehärskade bohem i kvadrat, som Goethe ansåg att var vansinnig, som framlevde ett kaotiskt liv i ständigt allt gräsligare misär, och som under långa perioder inte ens komponerade någonting, var ju minst av allt någon diktare. Ändå kan vi inte bara gå förbi den gode Beethoven, ty om någon personlighet var överlägsen alla andra under denna kritiska tid, som såg franska revolutionen, romantikens genombrott och sådana titaner som Goethe och Napoleon, så var det Beethoven, som definitivt även var överlägsen dessa.

Han är den ende som någonsin vågar sätta Goethe på plats, och han gör det fullständigt spontant och i god avsikt. Och Goethe tar så illa vid sig för det att han aldrig kommunicerar med Beethoven mer efter det.

Han är den ende som personligen som privatman öppet vågar trotsa Napoleon när denne står på höjden av sin makt, och han är kanske den ende som helt genomskådar Napoleon.

Vi måste plocka in Beethoven i detta sammanhang, ty han är den som lyfter upp musiken till samma nivå som den klassiska diktningen, och med sin musik överträffar han i skönhet, dramatik och kraft allt vad hans samtida Goethe, Byron, Shelley, Keats, Chateaubriand, Walter Scott och James Fenimore Cooper producerar, han distansierar samtliga stora tyska filosofer som Leibniz, Kant, Schelling, Fichte

och Schopenhauer med många ljusår, med sin moraliska upphöjdhet överträffar han all förfluten tids filosofi och visdom och nästan ersätter denna med musikens högre tankeväsen, och den ende litteraten som i någon mån befinner sig på samma nivå som Beethoven är faktiskt Hoffmann. Hoffmann är kanske också den ende som förstår Beethoven, han skrev en utmärkt uppsats om Ödessymfonin som fortfarande är det bästa som skrivits om denna den mest dynamiska av alla symfonier, Hoffmann rönt Beethovens uppskattning och de träffades även. Men för övrigt lämnar Beethoven samtliga sina kolleger inom litteraturens och tankens rike långt under sig.

Det märkliga med Beethoven är att han är fullkomligt äkta. Han är oförmögen till att hyckla och förstå sig, han utmanar alla överheter som förtjänar det, han har ett politiskt skarpsinne som endast är jämförbart med friherre Karl von Steins, han är verkligen, som Goethe menar, totalt obehärskad, men denna obehärskning är endast genuinitet och ärlighet. Han står för allt vad han säger, han säger aldrig något som han inte vet att är rätt, och han slipper obehagligheter från polisens, censurans, hovets och myndigheternas sida hur hårt han än går åt dem, därför att han respekteras, därför att han är musiker, därför att han är Beethoven.

När han på Jean Baptiste Bernadottes förslag börjar komponera Eroicasymfonin till Napoleons ära skildrar han i denna symfoni människan Napoleons öde i framtiden fastän denne ännu endast är konsul. Men Beethoven skriver en sorgmarsch med honom i tankarna som blir verklighet när Napoleon tjugo år senare dör på Sankt Helena efter en fullständigt havererad karriär efter att ha varit världens mäktigaste man i nästan två decennier. I denna symfoni skildrar han hela Napoleons oändliga heroism och oändliga tragedi innan någon av dem ännu fullkomnats. Detta ger Beethoven ett omisskännligt drag av profet. När symfonin är färdig inträffar det att Napoleon utropar sig till kejsare, vilket utlöser en sådan gränslös besvikelse hos Beethoven att han med nöd kan avhållas från att förstöra symfonin. "Så var då även han som alla andra!" utropar Beethoven och menar därmed alla världens reguljära erbarmliga maktpolitiker. Ensam på Europas kontinent fattar Beethoven posto mot Napoleon och besegrar honom som ande.

Men vad som mest föranleder vårt upptagande av Beethoven i denna litteraturpresentation är de dokument om honom själv som han själv har skrivit, hans brev, hans 11,000 sidor konversationshäften från hans dövhetsperiod, hans träffande betraktelser om allt möjligt, som "Jag erkänner inget annat bevis på överlägsenhet än godhet," "Hos kvinnan har kroppen ingen själ och själen ingen kropp," "Musiken är en högre uppenbarelse än visheten och filosofin," och inte minst hans så kallade Heiligenstadt-testamente. Dessa hans efterlämnade skriftliga minnen är mänskliga dokument av samma särart och klass som Michelangelos expressionistiska sonetter och Rembrandts gripande självporträtt. Ty vi får genom dem inblickar i ett människoöde som samtidigt både är så gripande patetiskt i sin mänsklighet och så upphöjt i sin moraliska integritet att vi måste beklaga att så få lyckas vara så totalt mänskliga, samtidigt som vi måste önska att vi själva kunde vara lika ärliga mot oss själva som dessa.

Beethovens brev.

Den bjärtaste kontrasten mot alla 1700-talets preciösa brevromaner är de mängder av riktiga brev som Beethoven själv skrev. De utgör en mera underhållande och mera gripande läsning än någon brevroman, just för att dessa brev är äkta och går direkt till hjärtat. Det är en underbar generositet och humor som lyser fram ur hans brev kring sekelskiftet vars ljus aldrig senare upphör under Napoleontidens mäktiga kriser och skaparframgångar, Wienkongressens distansierade avmätthet och

begynnande resignation och de sista tio årens tragiska dokumentation av förhållandet till brorsonen Karl. En gemensam nämnare och patetisk röd tråd löper genom alla hans brev från början till slut, och det är en outrannsaktigt mystisk dödslängtan.

Varför ville Beethoven dö från sitt trettionde levnadsår framåt? Han var världsberömd, hans musik efterfrågades i hela Europa, ingen kompositör har någonsin blivit så universellt erkänd under sin livstid, och ändå ville han bara dö, medan han åstadkom sådana oförgätliga mästerverk som Eroicasymfonin, Månskenssonaten, Ödessymfonin, Pastoralsymfonin, Waldsteinsonaten, Appassionatan och Kejsarkonserten. Vad låg bakom hans dödslängtan? Det är det oförklarligt mystiska särdraget hos honom som gör hans brev till världens mest fascinerande, realistiska och spännande brevroman.

Problemet kan ej förklaras med hans dövhet, som han trotsade och besegrade med att förbli kompositör ändå. Ej heller är alla hans sjukdomar någon tillfredsställande lösning, utan dessa ständiga mag- och lungsjukdomar snarare förhöjer mysteriets gåtfullhet. Hur kunde han leva så länge med sådana plågsamma sjukdomar och den halva lever som man påträffade vid hans obduktion? Denne gode, alltigenom generöse och humoristiske man fick ett öde på sin lott vars tyngd och orättvisa vi aldrig kommer att kunna fatta. Han utvecklade musikkonsten till den högsta klassiska formskönhet som den någonsin fått men offrade därvid på något mystiskt sätt sig själv, både sin själ, sin kropp och sitt förnuft för att blott ha sin urskaparkraft kvar i behåll mot slutet, som intill det sista alstrade musik som ständigt överträffade sig själv och som aldrig kan överträffas i skönhet, märkvärdighet, formfulländning och gåtfullhet.

Breven förklarar hans livs öde och mysterium — blott för att ytterligare förhöja hans livs ödes tragiska mysterium och totala obegriplighet.

Beethovens adelskap

Detta är den springande punkten i hans liv, ty fastän han alltid tveklöst uppfattade sig själv som adlig och mer adlig än de flesta var han det inte alls. "Van" är inte det samma som "von", utan vem som helst med namn från Flandern eller Holland kan heta "van" utan att vara någonting alls. Dessutom tyder mycket på att namnet Beethoven egentligen bara står för en gård med betor, alltså en trädgård med betodling. Det är alltså ett bondskt allmogenamn.

Det märkliga med Beethoven var att han hade en så oförliknelig tur. Han råkade födas på rätt ställe i rätt ögonblick och under rätt omständigheter, vilket i realiteten fastställde hela hans karriär och liv på förhand. Staden Bonn vid Rhen var säte för kurfursten av Köln, och dennes residens i Bonn dominerar en stor del av staden. 1784 råkade Max Franz, Maria Theresias sextonde barn, bli kurfurste av Köln, och det visade sig vara den idealiska upplysningsfursten. Kring hans hov centrerades hela kulturlivet i kurfurstendömet, som tillhörde det tysk-romerska riket, med framför allt musik- och teateraktiviteter, och i detta hov och dess anställning praktiskt taget föddes Ludwig van Beethoven, då hans farfar och sedan hans far var hovsångare med betydande övriga musikaliska tjänsteåligganden som kapellmästare och hovorganist, som den unge Ludwig automatiskt fick ta över när hans far genom oregerlighet nödgades lämna mycket av sin befattning därhän, då han misskötte den. Lyckligtvis var Ludwig, hans äldste son av tre, kompetent nog att kunna sköta den desto bättre och överta rollen och ansvaret som familjens överhuvud vid unga år.

Därmed fick han den upplyste kurfursten Max Franz till personlig gynnare och sponsor från början, som var bror till den österrikiske kejsaren Joseph II, som även var något av den idealiske upplyste despoten. Åtminstone kom Ludwig att betrakta honom som ett sådant ideal och behöll det hela livet igenom. När Ludwig då skickades till Wien för att göra sin lycka kan man säga, att kurfursten helt enkelt skickade honom med sina varmaste rekommendationer till sin bror kejsaren. Därmed serverades Ludwig hela den österrikiska adeln på ett silverfat som sin egen familj.

Alla hans bästa och viktigaste vänner fanns redan i Bonn. Det var framför allt Stephan Breuning, som senare flyttade till Wien och en tid kom att bo i samma hus och dog samma år som Beethoven, Franz Wegeler, som gifte sig med Eleonore Breuning, en av Beethovens älskade, och greve von Waldstein, Beethovens kanske viktigaste beskyddare åtminstone från början. Man kan säga därmed att från Bonn riktades hela Beethovens liv i Wien längs en stabil och konstant kurs utan några avvikelser någonsin. Man kan rentav dra den slutsatsen att han därmed etablerades som världskompositör redan i Bonn.

Att detta gjorde honom mera adlig än alla andra var en självklarhet för honom. Varken Haydn eller Mozart kunde någonsin ens drömma om sådana later. Emellertid var det ett faktiskt adelskap som på något sätt satt i själen hos honom, vilket han manifesterade och bevisade genom sin musik. Den har konsekvent en högre lyftning både tekniskt och framför allt formmässigt än vad någon musik någonsin haft tidigare. I jämförelse framstår Haydns musik som banal hur njutbar och spirituell den än är, Mozarts framstår som barnslig och ytlig med några undantag, medan Beethoven egentligen bara såg sina likar i Bach och Händel, Bach som läromästare medan Händel blev hans favoritkompositör.

Detta fenomen upprepas jämnt och ständigt i hans musik genom 30 års produktion hur mycket den än utvecklas och förändras och hur döv han än blev, som om dövheten bara förstärkte kraften av hans mission. Detta fick en oerhörd betydelse för hela 1800-talets musikaliska utveckling, som med fog kan betecknas som den klassiska musikens storhetstid. Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Bruckner, Brahms, Tjajkovskij, Mahler, Sibelius – alla bygger de vidare på Beethovens grunder, och fastän symfonin och operan utvecklades in absurdum till och med Richard Strauss, den siste i den rent klassiska traditionen som inleddes med Bach och Händel, så lyckades ingen av dem överträffa Beethovens formsinne.

Belysningen av detta underbara fenomen är bara en av många förtjänster i Åke Holmquists massiva och uttömmande Beethovenbiografi på nästan 1000 sidor, där en annan förtjänst är hur han lyckas räta ut många frågetecken. Han är 68 år och har umgåtts med Beethoven i hela sitt liv, som 18-åring vann han Tiotusenkronorsfrågan 1961 på Beethoven, och de frågetecken han lyckas räta ut är framför allt märkligheter i hans relationer med till exempel Haydn, Goethe och framför allt sin brorson Karl. Han försöker verkligen förstå det oerhört intrikata fallet Beethoven och lyckas för det mesta.

Därmed är han inte alls okritisk mot Beethoven, utan även dennes betänkliga drag framställs med skärpa. Det gäller framför allt hans hänsynslöshet som affärsman. Han ansåg att ändamålet helgade alla medel när det gällde hans musik, och han hade inga skrupler när det gällde att få ut maximal vinst ur sina kompositioner. Han kunde lova vad som helst och bryta vilka löften som helst utan betänkligheter, som till exempel att göra en överenskommelse med ett förlag och sälja verket till ett annat, om han där kunde få ut mer.

Här kommer vi in på avigsidan av hans adliga komplex: hans divalater. Även detta skulle tyvärr hans efterföljare ta lärdom av och lika skrupelfritt förvärpa, som till exempel Wagner i sin fullkomliga hänsynslöshet när det gällde relationer och sin skamlöst oförblommerade antisemitism. Detta i sin tur

skulle bana väg för och inspirera nazisterna, som framhåll både Beethoven och Wagner som sina vägledare och profeter.

Detta är ett svårt kapitel. Det gäller att bortse från avarterna av deras later, deras svaghet, och hålla sig till musiken, deras styrka.

Ett annat mysterium som Åke Holmquist troligen har löst är Beethovens gåtfulla död. Han dog ju bara 56 år gammal med fortfarande många musikaliska idéer ofullbordade. Det var levern som gav upp, och Holmquist påvisar att Beethoven hade 100 gånger högre blyhalter i sig än en normal människa. Han skulle alltså troligen ha blivit blyförgiftad, och detta skedde genom hans ständiga medicinering, där hans mediciner mot framför allt hans ständiga magkatarrsproblem, troligen ådragna genom nervös stress, har påfunnits ha innehållit höga blyhalter. Precis som Napoleon, oavsiktligt arsenikförgiftad genom tapeter, skulle alltså Beethoven ha oavsiktligt blyförgiftats genom mediciner.

Vi hade den stora lyckan att få uppleva Åke Holmquists Beethovenseminarium under den senaste bokmässan i Göteborg 2011 (se nr 199, sid 7) tillsammans med den lika kunnige Hans Pålsson, som nyligen spelat in alla Beethovens 32 pianosonater. Det var ett av de bästa bokmässeseminarier vi har upplevt, och vi såg fram emot att få ta del av boken. Denna har visat sig överträffa alla de vildaste förväntningar.

Tre Beethovenfilmer

Den mycket ambitiösa och pretentiösa Beethovenfilmen av Abel Gance 1936 tål tyvärr knappast att ses idag. Hans krampaktiga försök till glorifiering av Beethoven, på samma sätt som han glorifierade Napoleon, faller platt till marken som en kalkon och blir bara ett patetiskt pekoral, mest på grund av huvudrollsinnehavaren, som är helt fel på alla sätt och vis. Han är en stor klumpeduns medan Beethoven var ganska liten och oansenlig (162 cm). Filmen illustreras alltigenom av hans musik, men denna är illa vald, och det ständiga upprepade intramandet av inledningstakterna till den femte symfonin blir tjatigt och pinsamt. Den värsta pinsamheten i filmen är emellertid dödsscenen, som aldrig tar slut – man tror hela tiden att han äntligen skall dö, men så skälver han till litet grand igen, och så håller det på i det oändliga. Dock har filmen vissa ljuspunkter, och framför allt kostymeringen är utsökt, och tidsandan är väl funnen. De bästa scenerna är de utan Beethoven, och den bästa skådespelaren är den unge Jean-Louis Barrault, som gör väl ifrån sig som Beethovens misslyckade brorson. Dennes tragedi med ett misslyckat självmord bland annat intog ett viktigt kapitel i Beethovens liv som Abel Gance föredragit att titta ihjäl.

De skador som denna film kan tänkas ha vållat gottgörs fullständigt av den österrikiska filmen *Eroica* från 1949 med Ewald Balser i huvudrollen, som är fullkomligt äkta och övertygande, och hans gestaltning av kompositören är nästan överväldigande i sin trovärdighet. Även här accompagneras hela filmen av Beethovens musik men är lika väl utvald och passande infogad i filmens struktur som Abel Gance misslyckades med detta. Den mest imponerande scenen är väl kyrkscenen med "Guds lov i naturen", när kameran sveper över hela församlingen som för att söka efter den sjungande kören, som ju måste sjunga någonstans ifrån, tills kameran åker upp till orgelläktaren, där Beethoven sitter vid orgeln med barnen sjungande omkring sig.

Även de båda damerna, Therese av Braunschweig och grevinnan Guiccardi, är imponerande genom sin charm och sin skönhet, och över lag är balansen här mellan Beethoven å den ena sidan och de övriga skådespelarna å den andra helt perfekt. Även här gör dock brorsonen Karl lysande ifrån sig spelad av

den unge Oscar Werner, som senare skulle göra Mozart i den bästa av alla Mozartfilmer, som också gjordes av Österrike i färg till den kompositörens 200-årsdag 1956, där Oscar Werner var lika trovärdig som Mozart som Ewald Balser här är som Beethoven. Det kunde inte göras bättre, och denna film står sig för alla tider.

En annan förträfflig Beethovenfilm gjordes 1994 med Gary Oldman som nästan lika trovärdig, och även det var en till fullo njutbar och till och med trovärdig film, ehuru historien var absurd, men den ska vi inte recensera här, då vi gjort det tidigare. I stället går vi till filmen med Ed Harris som Beethoven, som heter *"Copying Beethoven"* från 2004 och handlar om kompositörens ålderdom, enkannerligen tillblivelsen av den nionde symfonin och de andra sista verken. Ed Harris har fått ampla lovord för sin virtuosa skådespelarprestation, men han träffar inte rätt. Han spelar över och blir nästan en pajas.

Intrigen är att han behöver en kopiator för utskriften av stämmorna till den nionde symfonin, som skall uppföras om fyra dagar. Han har bett konservatoriet skicka sin bästa elev, och denna visar sig vara en ung kvinna (Diane Kruger, som gör väl ifrån sig). Naturligtvis är detta koncept absurt och en omöjlighet anno 1824 i det kejserliga Wien, men uppslaget är intressant som tankeexperiment och ändå väl genomfört. Regissören är polskan Agnieszka Holland, som bara gjort ytterst intressanta filmer av mycket varierande slag, hon har aldrig upprepat sig utan i princip överträffat sig själv varje gång. Naturligtvis är filmen vacker och trollbindande och framför allt fascinerande allt igenom, men man saknar bara Beethoven. Anthony Hopkins var först påtänkt för rollen, men av någon anledning avböjde han, fastän han gillade manuset. Han kanske kände, att inte ens han kunde göra Beethoven rättvisa. Ed Harris gör så gott han kan, det är en mycket svår roll, och även om han inte når ända fram gör han ett tappert försök som ändå är minnesvärt.

Problemet med Beethovens döva musik

Hans "döva" musik är den musik han komponerade som stendöv, som han alltså aldrig själv kunde höra hur den lät. Ingen annan kompositör någonsin har lyckats komponera något som döv som över huvud taget gått att höra på. Därmed är Beethoven åtminstone i detta avseende fullkomligt unik i musikhistorien.

Dock måste det att han gjorde den som döv medföra problem. Man kommer inte ifrån att den inte alltid låter helt musikalisk. Den är kompositionstekniskt alltid perfekt, en av paradoxerna med Beethoven är att fastän han var undermålig i matematik är alltid hans kompositioner matematiskt fulländade; men den låter inte alltid bra, och han är den första kompositör i musikhistorien som inte alltid låter bra.

Borde han då ha avstått från att komponera alls, när han var så totalt handikappad inom det enda yrkesområde han behärskade? Han beslöt att ta i tu med problemet och löste det och lyckades som den ende att komponera "döv" musik som gick att höra på, (den ende som sedermera konkurrerade med honom om detta öde var Smetana, som dock gick under direkt i en förintande själssjukdom,) och lyckades till och med så väl, att andra följde i hans fotspår fastän de inte var döva. Där börjar det verkliga problemet.

De närmast följande världskompositörerna efter Beethoven, som Schubert och Weber och de stora romantikerna Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann och till och med Wagner och Liszt, höll sig

också till kriteriet att musik måste låta bra för att vara musik, och denna musikaliska standard frångicks egentligen aldrig förrän under 1900-talet. Chopin, som ändå ådrog sig sin lärares stränga åthutelser för att understundom förfalla till svagheten att inkludera harmoniska oegentligheter i sina kompositioner, skrev aldrig ner något utan att först ta ut det på pianot för att höra hur det lät och få det att låta exakt som han hörde det inom sig. I regel var 1800-talets kompositörer ytterst noga med hur det egentligen lät, och den första som frångick detta var egentligen Musorgskij, som därför hänsynslöst postumt korrigerades till acceptabel hörbarhet. Varje gång någon dammat av Musorgskijs originalpartitur till hans mästerverk "Boris Godunov" för att försöka lyfta fram det har vederbörande funnit sig nödsakad att lägga det åt sidan för att ändå föredra Rimskij-Korsakovs "rättade" version.

Så problemet med "ohörbar" musik uppstår egentligen inte förrän på 1900-talet, när det blir kutym bland komponister att komponera direkt på pappret och strunta i alla traditionella krav på att det åtminstone ska låta bra. Alla atonalister, tolvtonsmusiker och renodlade modernister har fullkomligt kört över hörbarhetskravet, skrivit direkt och inte ens utsatts för att själva nödgas höra hur deras okritiskt konstruerade konstifikationer egentligen har låtit. Detta har överantvordats åt de stackars yrkesmusiker som av sina arbetsgivare pådyvlats tvånget att framföra den i de flesta fall musikaliska schizofrenin.

Ty det är egentligen det modern, oharmonisk och atonal musik handlar om: schizofreni given en imprimaturstämpel och påtvingad musiklyssnare vare sig de vill höra den eller inte och given samma status som musikalisk musik, vilket den inte alls är, medan alla för syns skull blundar för kejsarens nya kläders skriande och självklara, groteska och avskräckande nakenhet.

Men fröet ligger tyvärr redan hos Beethoven. Han blev aldrig sinnessjuk, men han hade ärftliga belastningar från sin far och kämpade med sjukdom i hela sitt liv och umgicks mest med döden, enligt sina egna brev. Ändå lyckades han med en fantastisk karriär och etablerade sig som sin samtids ledande komponist och stilbildande för hela världen, och medan han står på denna oförlikneliga topp av hela musikhistorien och ger musiken dess skönaste formskapelser någonsin kommer plötsligt denna långsamt smygande dövhet nästan omärkligt i sin infernaliskhet, så att bara en frekvens försvinner åt gången av hörselförmågan, så att det går år innan Beethoven ens märker det själv. Till slut måste han inse att han drabbats av det orättvisaste öde en musiker kan drabbas av, och resten av hans liv är en oavlåtligt stegrad kamp mot denna oövermäktiga fiende, denna smygande totala dödande tystnad, detta audiella totala mörker, men han kämpar intill slutet. Han kämpar med oformliga fugor, av vilka den värsta väl är "*Grosse Fuge*" opus 133, ett monstrum bland alltför många andra – till och med Max Reger betecknade fugan i Hammarklaversonaten som "ett monstrum". Och 1900-talets modernister fastnade för dessa monstra, tog fasta på de värsta ohörbarheterna i Beethovens "döva" musik och försökte efterlikna just dessa ohörbarheter, som om det var något att efterlikna. Utan tvekan hade Beethoven själv, om han fått höra sina värsta dövhetsavarter hur de verkligen lät, tagit avstånd från dem och bränt dem, som han försökte göra med sin "*Eroicasymfoni*" bara för att han dedicerat den till Napoleon och Napoleon sedan skämt ut sig och smutsat ner sig i Beethovens ögon till att kröna sig till kejsare. Beethoven förlät inte sådana urspårningar, och han hade utan tvekan heller aldrig förlåtit hela 1900-talets urspårade schizofrena atonala så kallade musik. Vad som räddar Beethovens egna "ohörbarheter" är det faktum att han var döv och inte kunde höra dem, men ännu mer att de ändå överskuggas av det faktum att han trots sin dövhet ändå fortfarande kunde komponera fullkomligt ren musik, som ändå dominerar hans oförlikneliga musikproduktion ända till slutet.

Beethovens sista svåra period

Detta är stötestenen med Beethoven, då han under sin sista period, vilket redan hans egna samtida i Wien noterade, inte alltid lät så bra, vilket var desto tydligare då han alltid låtit så exceptionellt bra förut.

Det är i pianosonaterna man tydligast märker skillnaden mellan "före" och "efter". I regel utgjorde hans pianosonater aldrig något beställningsverk, utan de var hans spontanaste improvisationer, där han experimenterade vilt och djärvt med form och harmonier, och efter den 27-e sonaten, den sista "normala" och kanske hans allra vackraste, definitivt den sista han kunde höra själv, blir detta experimenterande fullständigt hänsynslöst. Det är som om han utnyttjar förlusten av hörseln till att äntligen få ta sig vilka friheter som helst, vilket är vad han gör.

Ett av symptomen för denna sista svåra period är, att han esomoftast i sina finaler bryter ut i fullständigt halsbrytande fugor och i dessa når ett sådant mästenskap och sådan komplexitet att självaste Johann Sebastian Bach hade baxnat. Det största eller värsta exemplet är den stora slutfugan i Hammarklaversonaten nr 29, som är mer ospelbar än de flesta av hans ospelbara verk, och som till och med en så avancerad kontrapunktiker som Max Reger betecknade som "ett monstrum".

Det är alltså inget fel på kompositionstekniken i denna sista svåra period, tvärtom, den är mera avancerad och högre utvecklad än någonsin, utan problemet ligger i hur det låter. Man kan faktiskt höra att Beethoven inte kunde höra denna musik själv. Den är för abstrakt, den är nästan på gränsen till det omusikaliska, och dess mest kännetecknande symptom är att den aldrig mer är melodiskt sångbar, utom i mycket korta sällsynta ögonblick.

Hela denna sista svåra period kan alltså beskrivas som ingenting annat än ett halsbrytande experimenterande, ett dövt musikaliskt proffs förtvivlade kamp för den musik som inte längre kunde höras, ett titaniskt och unikt exempel på viljestyrkans seger över omöjlighetens alla odds.

Och faktum är, att hur illa denna musik än låter ibland, det värsta exemplet är väl de mest förryckta partierna i "Die grosse Fuge" opus 133, så är den ändå alltid musikaliskt korrekt – det är ingen tolvtonsmusik, den är aldrig atonal, tvärtom, den håller sig striktare än någonsin till tonalitetens stränga begränsningar; hur djärvt experimenterande den än är så bryter den aldrig mot de harmoniska lagarna, hur ytterst på den vassa rakknivseggens gränser den än vågar sig ut; och det förunderliga är, att när väl denna period är över, och Beethoven lagt alla de värsta fugorna bakom sig, så återgår han till mera rent klassiskt komponerande än någonsin – i den sista stråkkvartettens sista sats finns det inte längre något spår av den hänsynslösa abstrakta extremismen, eller av hans dövhet, som om denna aldrig funnits.

I regel är den första reaktionen hos folk som hör den sista periodens musik för första gången, att "detta är ju modern musik". Det är just vad den är, och den förblir modern, hur gammal den än är. Det mesta av 1900-talets "moderna" musik kan avfärdas utan vidare som musik som man aldrig vill höra igen, men Beethovens "moderniteter" återvänder man ändå alltid till, för att försöka förstå dem, för att ge dem en andra chans, för att komma närmare deras ouppnåelighet; för hur utmanande de än är mot hörseln så kan man ändå inte förneka att det är musik och intressant som sådan, det är metodik i galenskapen, hur förryckt det än låter, och framför allt är det medryckande. Under den sista perioden kastar sig Beethoven ut på sina mest halsbrytande rytmiska eskapader, besinningslösa marscher, krumsprång in i absurdum och annat sådant, som han aldrig vågat sig på tidigare, och som ändå gör ett glatt och friskt intryck, precis som Stravinskij i sina bästa ögonblick. Även Stravinskij låter ju för jävlig för det mesta, men ibland är han faktiskt både frisk, positiv och medryckande, även om han aldrig dirigerade eller komponerade annat än gravt alkohol- och nikotinpåverkad...

Därmed är vi inne på Beethovens sista periods betydelse för 1900-talets ledande kompositörer. Alla dyrkar honom. Även Schönberg var ständigt påverkad, han var kedjerökare utom mycket annat och slutade aldrig, men alla dessa till ikoner upphöjda modernister kommer inte ens i närheten av Beethovens virtuositet och trots allt musikaliska briljans. Både Stravinskij, Schönberg, Bartok och Hindemith gjorde för det mesta musik som är ännu mera ohörbar än ospelbar, och därmed undviker vi konsekvent att säga ett ord mera om den övriga horden av värdelösa atonalister.

Vi återkommer till det, att när Beethoven väl experimenterat färdigt och utnyttjat sin dövhet till att ta sig musikhistoriens mest extrema friheter med musiken, så återgick han till absolut klassicism, där inte en ton faller utanför den harmoniska, njutbara och melodiska ramen, som om han kommit fram till, att detta ändå är den mest hållbara sortens musik, outslitlig i sin renhet, outtömligt njutbar och, helt enkelt, som mest musikalisk.

”Kanske att Beethovens dövhet befriade musiken. Man kunde inte bara hålla på med Mozart hela tiden. En döv man behövdes för att få oss att öppna öronen ordentligt.”

– Julien Green 1964.

Den etablerade musikens dilemma

Vi återvänder än en gång till Beethoven, som var den förste som stötte på detta dilemma. Genom sin superetablerade ställning som världsledande kompositör fick han ständiga beställningar med höga krav, som ständigt blev högre. Genom sin tilltagande dövhet tvingades han dessutom till en övermänsklig skärpning av de sinnen han hade kvar, samtidigt som han naturligt nog blev alltmer självkritisk och krävande mot sig själv. Allt detta bidrog till en ständigt tilltagande isolering, och ensamhet är aldrig bra i övermått. Ödet hade tvingat honom in i en fälla som han aldrig mer kunde ta sig ur, han kunde aldrig slippa karaktären Beethoven och den roll han måste spela som denna karaktär, den absolut överlägsne kompositörens som ständigt måste överträffa sig själv; och sådant kan aldrig vara bra för den själsliga hälsan. Det märks även på hans musik, som med den tilltagande dövheten blir alltmer disharmonisk, svår och konstig.

Samtidigt verkar dock Schubert i hans skugga, en okänd, blyg och fattig kompositör, som strör guld omkring sig i form av en ofattbar melodirikedom, en enligt den musik han skapade gränslöst harmonisk människa kliniskt fri från Beethovens komplex, berömdhet, upphöjdhet och de förväntningar som ständigt ställdes på honom. Schubert var i stället utnyttjad, nertrampad och desto varmare avhållen av den stora krets av nära vänner som aldrig svek honom. Schubert var därmed i nästan alla avseenden Beethovens motsats.

När Beethoven dog följdes han till graven av 20,000 människor, han var världsberömd och kunde inte bli mera etablerad, nästan alla hans kompositioner fanns tillgängliga i tryck var som helst, och han har förblivit musikhistoriens kanske mest inflytelserika kompositör. När Schubert dog 31-årig i fattigdom och elände var han knappast känd utanför den egna vänkretsen, få av hans kompositioner var publicerade, och han hade egentligen bara vunnit något rykte och någon ställning genom sina populära sånger. Ändå menar många idag att Schuberts musik egentligen är mera angenäm än Beethovens.

Även Mozart dog alltför ung med 90% av sin produktion outgiven och okänd. Ingen kompositör har blivit så älskad som Mozart, och alla kan tycka om honom – hans musik kan förefalla ytlig men är dock lättillgänglig för alla.

När småningom Schuberts mer avancerade kompositioner kom ut i tryck – den ofullbordade symfonin, den nionde symfonin, stråkkvartetterna, stråkkvintetten, den sista mässan, de sista pianosonaterna och impromptustyckena, fick de en oerhörd betydelse för de stora romantikerna, främst Mendelssohn och Schumann men senare även Bruckner, som grundade hela sitt symfoniska katedralbyggande på Schuberts nionde symfoni. Schuberts genomslagskraft blev därmed lika genomgripande som Mozarts. Även Mendelssohn dog ung vid 38 år men lyckades med sina insatser avvägbringa den oerhört betydelsefulla Bachrenässansen under 1800-talet samtidigt som han förde fram Schubert. En annan sådan var Chopin, avbruten i sin livsgärning vid 39 år, vilket bara tycks ha understrukt vikten av den och accentuerat dess oöverträffade betydelse.

Så Beethoven i all ära, och alla de andra stora etablerade mästarna med, som Brahms och Wagner, Tjajkovskij och Sibelius, Verdi och Puccini, men mycket av den klassiska musikhistoriens dynamik kommer dock från deras håll som aldrig fick det erkännande de förtjänade medan de levde. Frågan är om inte just Mozart och Schubert framstår som de viktigaste och mest betydelsefulla kompositörerna av alla, just för att deras musik kom fram först efter att de hade tystnat, varvid den just därför blev så desto mera genljudande.

Schubert excellerade i den lilla formen, hans sånger är oöverträffade, hans melodier är kanske musikhistoriens mest betagande, han är bara älsklighet och ren musikalitet alltigenom utan komplex, utan åthävor, utan bombasmer och storvulnhet, utan övermänskliga ambitioner, utan några choser. Och det är just genom sådana insatser, de okända smås som verkat i det tysta, som musiken alltid har utvecklat sig mest och manifesterat sin mest dynamiska självförnyelseförmåga. Därur har de viktigaste initiativen i musikhistorien kommit, som genom sin närhet till det fundamentala inom musiken utan åthävor och överbelastningar fört den till nya höjder av utvecklingsmöjligheter.

Mot den enkla innerligheten och hängivelsen i ren musik måste allt oväsen i världen, all fåfänga och all fulhet bara falla platt till marken och försvinna, medan den sanna skönheten alltid består genom sin oförglömlighet och måste ständigt expandera och triumfera över allt omusikaliskt.

Beethoven , av Johannes B. Westerberg

"Ingen har så högt renommé i Asien av västerländska konstnärer som Beethoven, och allra högst är det i Tibet. Det är inte hans musik som så har gripit tibetanerna utan hans personliga exempel. Han kallas ofta för en mycket större segrare än Napoleon. Ingen betydande musiker har väl någonsin varit värre handikappad än Beethoven, då han ju inte blott var döv utan dessutom hade oändliga magbesvär, tarmbesvär, leverbesvär och andra eviga sjukdomsbesvär. Det fantastiska med honom är att han besegrade allt detta och hela världen och till och med Napoleon med sin musik. Så anses det i Tibet. Det var inte den ryska vintern, det förödande kejsarvansinnet, det sviktande omdömet eller otur som knäckte Napoleon, utan det faktum att han med att göra sig till kejsare skaffade sig Ludwig van Beethoven till oförsonlig fiende. Så menar de tibetaner som vet.

Deras teori är, att genom sitt handikapp och genom sin dövhet med sina energier starkt disciplinerade och högt strävande i musikens tjänst, frigjordes extraordinära krafter hos Beethoven, som fick honom att ta ställning mot Napoleon och besegra honom i andanom. Att Beethoven var politiskt intresserad är ett faktum, och tibetanerna menar, att han inte kunnat besegra Napoleon på det andliga planet om han inte hänvisats till detta av sitt handikapp, sin dövhet, som öppnade dörren för honom just till det andliga planet.

Och teorin är inte befängd. Under det andra världskriget användes Beethovens musik av engelsmännen mot Hitler och det framgångsrikt, om man betraktar resultatet, då BBC avslutade varje aftons radioutsändningar med att spela Beethovens femte symfoni."

(Inför denna lilla essay påminner man sig att Mao på sin tid först av alla bannlyste just Beethoven och Schubert och deras musik av allt västerländskt från Kina såsom höjden av det borgerliga giftet. I Maos Kina var den enda tillåtna musiken åtta kommunistiska marscher, som hela Kina fick anledning att bli tröttare på än vad någon kanske någonsin blivit på någon enahanda musik.

Man påminner sig även, att Beethoven tog avstånd från Napoleon redan vid dennes kröning, medan Goethe aldrig gjorde det, som alltid förhöll sig beundrande till Napoleon även efter dennes fall och död, så att han till och med fortsatte bära en utmärkelse som Napoleon skänkt honom när detta bara kunde tolkas som en utmaning mot Napoleons besegrare.

En liknande malplacerad beundran som Goethe hade för Napoleon hade doktor Sven Stolpe för Adolf Hitler ända fram tills dennes krigslycka började vända sig, varefter doktor Stolpe, den mest grälsjuka och aggressiva skribenten i svensk litteraturhistoria efter Strindberg, fick svårt att bortförklara sin tidigare beundran för "geniet" Hitler, en beundran som ju också delades av så vittra andra män som Knut Hamsun och Sven Hedin.) (red.anm.)

Arvet efter Beethoven

"Det går inte att förnya musiken längre. Alla former är uttömda, det som redan har komponerats kan inte överträffas, allt är fullkomnat, och allt vad jag komponerat känns förfelat och fåfängt i jämförelse med vad som redan fanns före mig."

En postromantiker efter Sibelius och Richard Strauss färdig att ge upp och ge sig i kast med tolvtonsmusiken? Inte alls. Denna uppgivenhet besjälade redan Mendelssohn mot slutet av hans alltför korta liv, och han var inte ensam. Även Brahms, den sista renodlade klassikern, led under hela sitt musikerliv av en känsla av ofullkomlighet och otillräcklighet, och det dröjde länge innan han vid övermogen ålder vågade sig på en första symfoni, då han hela tiden var pinsamt medveten om Beethovens överlägsenhet.

Har det då faktiskt aldrig komponerats någon bättre musik efter Beethoven? Det ligger något i det. Wagner, Verdi och Puccini åstadkom bättre operor, men hans hantverksskicklighet och formbegåvning har aldrig överträffats. De som kom närmast var Mendelssohn och Brahms, och båda kände sig hopplöst underlägsna.

Är vi då med hela musikhistorien prisgivna åt Beethovens allt överskuggande auktoritet och ofrånkomliga paradexempel? Ja, men det behöver inte vara av ondo. Beethovens musik finns tillgänglig för alla tider, vem som helst som kan läsa noter kan studera honom in natura, han har inga hemligheter, allt finns där som i en öppen bok, och hans produktion är så gott som oöverskådlig. Ingen skada är skedd med ett försök att leva upp till hans idealistiska musikuppfattning och verkliggörande. Han, liksom musiken själv, tar aldrig slut.

Det finns dock de kompositörer som klarat sig undan mindervärdeskomplexet mot Beethoven och från känslan av att vara instängda och tvingade in i hans former. De som klarade sig bäst var i allmänhet de mest självständiga och originella, främst Berlioz, César Franck (den verkliga uppfinnaren av den

symfoniska dikten), Puccini och Sibelius. De är alla fyra extremt personliga och lyckades med just det unika som Beethoven först av alla lyckades med: att finna ett eget personligt tonspråk som likväl var universellt. (Det är ett sammanträffande att de alla fyra även råkar vara födda i samma månad som Beethoven, december, den mörkaste vintermånaden.) Schubert, Schumann, Mendelssohn och Chopin hade troligtvis också lyckats med det om de fått leva längre. Ryssarna fastnade i allmänhet i sina manér, som Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov och Rachmaninov, för att ändå nämna de tre som lyckades bäst, Brahms var pinsamt medveten om sina begränsningar men gjorde det bästa av saken och valde att strikt hålla sig inom Beethovens former, liksom även Bruckner, fransmännen fastnade också i sina manér och kunde inte förnya sig, främst Debussy, och så vidare. Antingen omfattade man Beethovens klassiska former och höll sig till dem och klarade sig, eller så gick man i manérfällan, eller så gick man helt egna vägar dock utan att förlora Beethoven och det klassiska formidealet ur sikte, som Berlioz, César Franck, Puccini och Sibelius.

Faktum är att den klassiska musiken aldrig har blivit bättre efter Puccini och Sibelius, som båda lade av 1925. Efter dem förlorar den form, melodi och skönhet, de amerikanska musikalkomponisterna blev tyvärr aldrig mer än örhängesmakare, längst kom Gershwin, som säkert hade kunnat nå hur långt som helst om han fått leva längre, medan nästan alla andra modernister väckt mer förargelse, kontrovers och förakt än gehör.

Kan man då inte återvända till de musikaliska idealen så som de tillspetsades och nådde sin högsta klassiska form under Beethovens tid? Naturligtvis kan man det, och det lutar åt att bara det kan förnya och rädda den seriösa musikens överlevnad och vidareutveckling.

Notis om Schubert

Något av det bästa som sänts i musikkväg i TV på länge var "Schuberts salonger" från Härnösand med Weberkvartetten, sångsolist och pianist i tidstypisk miljö med alla uppklädda à la 1820-talet – en helaftons njutning av högsta klass, där kanske ändå framförandet av "*An die Flusse*" tog priset.

Nyligen sändes också Bruno Walters tolkning av den stora C-dur-symfonin (Schuberts nionde) från 1950 i radio i en inspelning från Stockholm. Denna symfoni är omöjlig att ge en undermålig tolkning, samtidigt som få symfonier har tolkats så olika. De två yttersta motsatserna är väl Bruno Walters nästan självvårdiga ständiga "rubato"-tolkning, där han hela tiden ändrar på tempot, och Wolfgang Sawallischs från 60-talet med konsekvent genomförd strikthet i tempi hela vägen – med underbart resultat. Schubert angav i regel aldrig nyanser och tempi med någon exakthet, hans pianoverk är nästan helt utan beteckningar, medan märkvärdigt nog, hur olika han än tolkas, det alltid tycks bli lyckat. Är detta det yttersta kriteriet på ett tonsättargeni?



Besök hos musiken.

För några år sedan visades i svensk television en österrikisk film i tre avsnitt om Franz Schubert. Den var grovt naturalistisk och gick tydligen in för att låta så litet musik av Schubert som möjligt vara med. Ändå var Schuberts liv, liksom Mozarts, nästan bara musik.

För att gottgöra den skada som den österrikiska filmen kan ha vållat på minnet av Schubert och på gemene mans uppfattning om honom har detta lilla kammarspel komponerats med utförliga instruktioner angående bakgrundsmusiken till varje scen där sådan förekommer.

Dramat har endast fyra akter. De första tre akterna har vardera fyra scener, men den fjärde akten består av en enda scen. Allt är på prosa tills Haydn plötsligt kommer med daktyler i den sista scenen.

Författarens önskan var att göra Schubert mera rättvisa än vad den österrikiska filmen gjorde, som var nästan helt utan levande dialog.

Visserligen hör Schubert till musikhistoriens minst dramatiska och mest svåråtkomliga karaktärer, men för det behöver man inte, när man gör en film om honom, lägga munkavle på hans musik.

Personerna :

Ludwig van Beethoven, döv kompositör
Franz Schubert, folkskolelärare och kompositör
en kypare
Franz von Schober, vivör
Moritz von Schwind, konstnär
Bauernfeld, dramatiker
en hora ("Mathilda")
Goethe, etablerad diktare
Karl Zelter, kompositör i Goethes smak
Antonio Diabelli, musikhörsledare
hans sekreterare
Antonio Salieri, kejserlig hovkompositör
Johann Michael Vogl, Schubertsångare
Josef von Spaun, Schuberts äldsta (och bästa) vän
Franz Grillparzer, dramatiker
en kejserlig kanslist
en tjänare hos Beethoven
Mayrhofer, ytterligare en av Schuberts vänner
Doktor Vering, och
Doktor Wisgrill, Schuberts sista läkare
Franz Theodor Schubert, kompositörens fader
Joseph Haydn, gammal kompositör
Handlingen äger rum i Wien på 1820-talet.

Akt I Scen 1. Det inre av en krog i Wien. Matgäster och vingäster.

Bakgrundsmusik : Sonate nr.27 opus 90 av Beethoven, andra satsen (Wilhelm Kempff).

Beethoven kommer in och sätter sig vid ett bord i tydlig avsikt att få sig ett mål mat.

Han kommer plötsligt på andra tankar och tar fram papper och penna
och börjar göra notanteckningar.

Schubert kommer in och sätter sig i andra ändan av krogen.

Först när han satt sig upptäcker han Beethoven. Han håller sig avvaktande och gör ingenting.

Beethoven (skriker plötsligt argt) Herr Ober, varför får jag inte min beställning?

Kyparen (kommer darrande och rädd) Men, min herre, ni har ju inte beställt.

Beethoven (konfunderad) Jaså. Har jag glömt det? Nåväl.

Jag tar väl den där vanliga stuvningen då.

Kyparen Ja, min herre. (går ödmjukt därifrån.)

(Schubert beställer diskret ett glas vin och får det utan svårigheter. Beethoven fortsätter komponera. Plötsligt tar han upp pengar ur fickan, lägger dem på bordet som betalning för lunchen som han ännu inte har fått, reser sig och går. Kyparen stirrar vanmäktigt efter honom. Schubert reser sig och skyndar sig ut efter Beethoven.)

Beethoven (argt) Vad följer ni efter mig för?

Schubert Min herre, ni verkar inte riktigt kry. Ni går in på en krog, sätter er, skäller ut en kypare för att han inte ger er mat som ni inte har beställt, sitter sedan och skriver en stund och lägger sedan pengar på bordet och går utan att ha ätit er lunch. Så gör inte en frisk människa.

Beethoven (nonchalerar honom fullständigt. Efter en stund:) Följer ni fortfarande efter mig?

(skriker) Vad är det med er egentligen?

Schubert Ni behöver inte skrika så. Jag hör nog vad ni säger.

Beethoven Tala högre, karl! Jag hör inte vad ni säger!

Schubert (står mållös ett tag. Skriker sedan:) Hör ni inte vad jag säger?

Beethoven Jo, nu hör jag vad ni säger. Vad vill ni mig?

Schubert (något lägre) Jag vill hjälpa er.

Beethoven (skriker) Jag hör inte vad ni säger!

(får ett konvulsiviskt gråtanfall och störtar ut.)

Schubert (till kyparen, som kommit ut ur krogen) Vem var det ?

Kyparen Vet ni inte det? Det var Ludwig van Beethoven.

Schubert (ser ut som om han beklagade sin egen dumhet.) Å! Naturligtvis!

Scen 2. Schubert med sina vänner i Grinzing.

Symfoni nr. 5 B-dur, första satsen.

Schubert Nej, nej, mina vänner, ni har alldeles fel! Svår på vin är jag inte!

Schober Men dricker gör du.

Schubert Ja, men det är inte därför. Ni måste förstå mig rätt. Ni älskar mig för min musik och placerar mig nästan på en piedestal för min musiks skull. Vore jag inte en riktig kompositör vore jag bara en klumpig narr och ingenting annat. Nej, nej, protestera inte, för så är fallet! Men jag är inte bara den upphöjda kompositör ni vill göra mig till. Jag är också en människa, och jag har behov av att bli påmind om att jag bara är en människa. Därför dricker jag gärna vin med er för att det för mig närmare er och påminner mig om min dödlighet och fåfänga. Om jag inte förnedrade mig ibland i Bacchus tjänst skulle jag bli fåfäng och kanske förryckt, och jag vill aldrig bli mer än bara en vanlig dödlig människa som alla andra.

Schwind Kan man någonsin bli det om man en gång blivit en riktig klassisk musiker, en sådan som du är, Franz?

Bauernfeld Ironiserar du, Moritz, för att Schubert skapat åt sig en etablerad ställning som scenmusiker?

Schubert Nej, nej, Moritz är inte alls elak. Det är bara du som kan vara det, Bauernfeld. Moritz von Schwind ställde mig en viktig fråga. Ju mera renodlad man är som musiker i den klassiska skolan, Moritz, desto mera mänsklig måste man lägga sig vinn om att vara. Annars är man värdelös som musiker. Musiken är en humanism, och ju mindre human man är, desto mindre är man en riktig musiker.

Schwind Hurra! Leve Schubert! *(höjer sin bägare.)*

Bauernfeld Den ende som kan efterträda Beethoven! (*höjer sin bägare.*)

Schober Din mänsklighet, Schubert, kommer att utsättas för svåra prov.

Schubert Vad menar du?

Schober Du får se. Jag tänker på alla som kan utnyttja en god musiker idag.

Schwind Drick nu, Schober!

Schober Nåväl, Schubert, för din framtid!

(*De skålar och dricker alla.*)

Scen 3. Schuberts arbetsrum hos Schober.

Forellkvintetten, första satsen.

Schober Men snälla Franz, du kan inte bara sitta inne hela tiden! Kan du inte leva för någonting annat än bara musik?

Schubert (komponerar vidare) Musiken är det viktigaste.

Schober Ja, men musiken är inte allt! Du blir ju gammal och ful och möjlig innan du ens har hunnit börja leva! Du är över tjugo och har inte ens använt din mandom ännu!

Schubert (vänder sig om) Jag blev skapad bara för att göra musik, Schober. Försök inte locka mig ifrån den.

Schober Jag försöker inte locka dig ifrån den. Jag försöker berika den. Kärleken berikar alltid allt här i livet, och om du nu menar dig stå på höjden av ditt skapande så är det ingenting mot de höjder du sedan kan bestiga när du väl bemästrat kärleken.

Schubert Schober, vad är då kärleken?

Schober Vad kärleken är? Det är just det du behöver ta reda på i praktiken! Annars behövde du inte ställa den frågan.

Schubert För mig är den enda kärleken musiken.

Schober Men musik är utan kött och blod! Utan den köttsliga kärleken kommer din musik alltid att bara förbli menlös älskvärdhet, som alla Mozarts rokokokerier!

Schubert Min vän, jag slipper tydligen inte det här med kärleken, så som du ansätter mig.

Schober Det är en ny värld för dig att upptäcka! Jag vill att du skall få leva!

Schubert Vad föreslår du?

Schober Jag känner några små trevliga mamseller runt hörnet som har öppet dygnet runt. De är alltid mycket hänsynsfulla mot en sven. Du är i goda händer hos dem, och du blir garanterat tillfredsställande förlöst.

Schubert Jag måste väl förr eller senare stifta bekantskap med livets mera jordiska sidor. Bara för att få det överstökad följer jag med dig. Men ve dig om du lurar mig!

Schober Min vän, du blir garanterat inte besviken.

Scen 4. I bordellen. Kvartettsats C-moll.

Schober Mathilda, jag överlämnar åt dig en kandidat. Ge mig åter en fullfjädrad mästare!

Horan Menar du att han är en oskuld?

Schober Ja. Behandla honom varsamt. Ge honom bara det bästa.

Horan En oskuld blir aldrig besviken.

Schober Då lämnar jag er två tillsammans.

Schubert Men, Schober, vad ämnar hon göra med mig?

Schober Ingenting. Du får göra allting själv. Det ger sig. Hon bara stimulerar dig. Låt henne prata med dig först. Det hjälper. Hej då. (*Han går.*)

Schubert Vänta!

Horan Var inte rädd. Jag är ofarligare än du själv. En kvinna är alltid mindre farlig än en man.

Schubert Men vad skall vi göra?

Horan Franz berättar att du är en riktig komponist. Är det sant?

Schubert Ja. Jag har aldrig velat göra något annat.

Horan Vad gör du melodier av?

Schubert Av kärlek. Vad annars?

Horan Då har vi samma yrke.

Schubert Vad menar ni?

Horan Vi är kolleger. Båda säljer vi kärlek, jag i konkret form och du i musikalisk form.

Schubert Men det är väl ändå någon skillnad?

Horan Skillnaden är yttlig i så fall. Grundinställningen är den samma.

Schubert Men jag gör inte pengar på min musik.

horan (uppbragt) Tror ni då att fnask är rika? (*mildare*) Vi är båda slavar under dem som utnyttjar oss. Musik liksom kärlek är bara till för att utnyttjas.

Schubert Men jag tycker om att sprida glädje.

Horan Det gör jag också. Men kom och sätt er här bredvid mig på sängen. Vi har mycket att tala närmare om. Säg mig, hur känns det egentligen att vara oskuld? Jag har aldrig råkat ut för någon förut.

Schubert För mig har det alltid varit ett naturligt tillstånd.

Horan Du känner dig aldrig handikappad eller begränsad eller som att du gått miste om något i livet ?

Schubert Nej. Jag har ju musiken.

Horan Har du aldrig känt dig stå utanför den vanliga mänskliga gemenskapen ?

Schubert Nej. Jag har ju musiken.

Horan Du upprepar dig. Har du inget annat svar? Men jag tycker om dig. Du är söt. Enfaldig är oförarglig. Hur känner du dig inför mig?

Schubert Jag känner er inte.

Horan Du behöver inte känna mig. Jag ska bara vara en kropp för dig. Glöm bara dig själv, så ska vi nog komma överens.

Schubert Jag måste först av allt tänka på musiken.

Horan Tänk i så fall på musik som erotik. För det är egentligen allt vad musik är: förklädd sinnlighet. Har du aldrig haft erotiska begär?

Schubert Jag har alltid koncentrerat mig på musiken.

Horan Gamla ungar brukar åtminstone tänka på vackra unga män som substitut. Har du inte ens gjort det?

Schubert Jag har bara levat med Franz von Schober...

Horan Intimt?

Schubert Nej, bara som vänner. Men jag erkänner att vänskapen ibland erbjuder en saknad av kvinnor. Det är därför som Schober har fört mig hit.

Horan För att ni båda skulle slippa frestas av varandra?

Schubert Kanske. Åtminstone har han ibland inte riktigt velat låta mig komponera i fred.

Horan Ändå var det väl han som övertalade dig till att överge din faders skola och bli kompositör på heltid?

Schubert Ja.

Horan Då är han din ende förförare. Han kastade dig försvarslös in i musiken och gav dig ingen återvändo. I jämförelse med det tilltaget är jag en oskuld oskyldigare än du, som redan blivit förförd.

Schubert Menar ni att musiken är den styggaste av alla förförare?

Horan Någonting ditåt. (har börjat kyssa honom) Kom in i min oskuld. Lämna din förförare och slavägare musiken och kom in i min heliga oskuld.

Schubert Jag vet inte riktigt hur man ska göra....

Horan Kom. Jag ska visa dig. Det blir lätt, ty jag känner redan hur något stegrar sig där under byxorna på dig.... Ta av dig dem så känns det bättre....

(drar ner honom i sängen.)

Akt II scen 1. På sjukhuset. *(ingen musik)*

(Franz Schubert till sängs, Franz von Schober på besök.)

Schubert Nå, Schober, är du nöjd nu?

Schober Var inte bitter, Franz.

Schubert Det är lätt att säga när man inte är drabbad.

Schober Hur kunde jag veta?

Schubert Du förde mig dit!

Schober I bästa välmening.

Schubert Och själv går du väl dit varje dag och klarar dig ändå?

Schober Ingen visste om att Mathilda var smittad, allra minst hon själv.

Schubert Det tror jag inte! Jag tror att hon visste det mycket väl! Och jag tror att du också visste det mycket väl och just därför tog mig till henne! Det var en komplott! Du var mitt livs förförare och förstörare!

Schober Franz, jag förstår din förtvivlan...

Schubert Nej, det gör du inte alls! Du vet inte vad du har gjort! Det är inte mig du har våldtagit! Det är min musik!

Schober Franz, var stark. Visa att din musik överlever detta.

Schubert Före detta var min musik bara kärlek. Hädanefter kommer den bara att vara bitterhet och smärta. Jag kan aldrig mera komponera av glädje, bara av lidande.

Schober Din åttonde symfoni är vackrare än alla Beethovens.

Schubert Den är ofullbordad! Och den skall förbli ofullbordad!

Schober Franz, så får du inte säga.

Schubert Hur tror du att jag skulle kunna fullborda den nu? De två satserna var min högsta och renaste kärlek. Ingenting återstår därav nu. Jag kan inte se dessa noter mera utan att återuppleva alltsammans. Jag har syfilis, Schober, jag har syfilis! Jag blir aldrig normal mera! Jag är förbannad! Jag har tappat allt mitt hår! Mitt utseende är förstört! Min framtid är förstörd! Musiken är förstörd! Fattar du?

Schober Franz, allt kan förstöras utom musiken.

Schubert Menar du det?

Schober Jag tror det. Och du måste också tro det.

Schubert Jag vet. Jag har inget annat val. Annars har jag ju ingenting alls att leva för.

Schober Du måste leva vidare. Du måste arbeta vidare. Musiken måste få fortsätta. Det är ditt enda hopp.

Schubert Du har rätt. Det är mitt enda hopp. Men hur länge tror du jag kan underhålla det? Hur många år? Fem eller tio?

Schober Denna sjukdom drabbar folk olika och är oförutsägbar. Du är bara tjugosex år gammal.

Beethoven är mycket sjukare än du, och han är dubbelt så gammal.

Schubert Beethoven...

Schober Ja. Du vet väl att han är helt döv och komponerar ändå? Att hans musik aldrig har varit större, ädlare och skönare än nu. Att hans nionde symfoni överträffar alla symfonier, och att hans Missa Solemnis överträffar alla mässor....

Schubert Du har rätt, Schober. Musiken kan inte dö.

Schober Nej, och inte du heller, så länge du inte slutar komponera.

Schubert Jag ska kämpa vidare, Schober, men vill du göra mig en tjänst?

Schober Så gärna. Vad som helst. Säg ut.

Schubert Jag skäms så för mitt utseende, för det att jag har tappat håret. Vill du skaffa mig en klädsam – peruk?

Schober Bara det?

Schubert Ja, bara det.

Schober Ditt hår växer ut igen, Franz, men tills det gör det skall du få ett lika vackert konstgjort hår som ditt eget. Det lovar jag.

Schubert Tack, Schober. Och en sak till. (*tar hans hand i båda sina.*)

Schober Vad då?

Schubert Jag kan inte längre bo hos dig.

Schober Varför inte det?

Schubert Därför att hädanefter får ingenting mera komma emellan mig och musiken.

Schober Jag respekterar ditt beslut, Franz. Men räkna alltid med min hjälp.

Schubert Tack, Schober. Men de som hittills hjälpt mig mest, det är du och min fader, är också de som stjälpit mig mest.

Schober Oavsiktligt.

Schubert Men skadan kan aldrig repareras.

Schober Men den kan överlevas.

Schubert Nej, Schober, den kan inte ens överlevas. Man kan bara få en viss respit. Din hora i bordellen blev min dödsdom. Endast musiken står nu mellan mig och döden.

Schober (reser sig) Lycka till, Franz.

Schubert Tack. Jag skall göra mitt bästa. Glöm inte peruken.

Schober Lita på mig, Franz. (*går*)

Scen 2. Weimar, Goethes hem. (Erlkönig)
(*Goethe med sin favoritkompositör Karl Zelter.*)

Goethe Någon herr Schubert i Wien har haft förmånenheten att sända mig några nya tonsättningar av mina redan mest tonsatta dikter. Vad tycker ni om det här tontäta arrangemanget av "Erlkönig", herr Zelter, ni som är min musikaliske expert?

Zelter Det är bara dumheter. Sången är omöjlig att framföra. Vokalisten måste ju dränkas av detta massiva ackompanjemang.

Goethe Så det är då bara att returnera förmäthenheten utan kommentar?

Zelter Herr Geheimerådet har ju själv många gånger uttalat sin dom över all romantisk musik. Detta är värre än Beethoven.

Goethe Kan något vara värre än Beethoven ?

Zelter Egentligen inte, men detta tycks ändå vara det.

Goethe Jag undrar om den osalige herr Beethoven är bekant med denne ännu mer salige herr Schubert. Wienarna tycks vara fullständigt halsstarriga när det gäller absolut övermod i musikalisk extravagans.

Zelter Ja, de är oförbätterliga.

Goethe Vet ni något om den där herr von Weber?

Zelter Hans opera "Friskyttan" är alldeles förfärlig. Där har den romantiska musiken verkligen överskridit alla gränser för all anständighet.

Goethe Ändå tycks vi inte så lätt bli av med detta nya groteska mode i musiken.

Zelter Nej, tyvärr. Mozarts och Haydns dagar är förbi och har avlösts av Beethovens totala kaos och oväsen.

Goethe Haydn saknar jag verkligen, men Mozart höll väl också på att spåra ur mot slutet av sin levnad?

Zelter Ja, han gjorde sig skyldig till ganska lösaktiga krumsprång i flera av sina mörkare pianokonsserter och mer demoniska symfonier. Det är kanske han som introducerar romantiken.

Goethe Han dog ung kanske just på grund av sitt musikaliska övermod. Finns det någon chans att de moderna romantiska musikerna också dör unga?

Zelter Herr von Beethoven är redan över femtio och envisas med att leva vidare fastän han är helt döv. Herr von Weber är relativt ung och klen.

Goethe Och herr Schubert?

Zelter En kompositör som kan få till en sådan här plumpsmörja av er underbaraste dikt kan inte vara mer än en skolpojke, högst tjugo år, skulle jag gissa.

Goethe Ni anser alltså kompositionen vara ett utslag av okynnig gymnasistförhävelse?

Zelter Ja, ungefär. Den är en förolämpning mot er dikt.

Goethe Dock må vi ej återgälda ofinheten med att förolämpa den unge mannen tillbaka. Skicka den bara tillbaka utan kommentar.

Zelter Det skall jag gärna göra. Det skall väl lära den slyngeln att ej tonsätta flera av era dikter.

Goethe Ni har ej monopol på dem, herr Zelter.

Zelter Nej, men det är bara jag som visar dem tillbörlig hänsyn och respekt!

Goethe Därför har ni också mitt fulla musikaliska förtroende.

Scen 3. Hos musikförläggaren Antonio Diabelli i Wien.

(*Beethovens Diabelli-variation nr. 31*)

Diabelli Vem är det?

Sekreteraren En viss herr Schubert.

Diabelli Jaså, den där Schubert. Vad vill han mig? Har han någonting att sälja?

Sekreteraren Nej, han kommer tomhänt.

Diabelli Kör ut honom då.

sekreteraren (öppnar en dörr utåt) Herr Schubert, herr Diabelli tar inte emot.

Schubert (utanför, lugnt) Han måste.

Diabelli Släpp då in den stackars enfaldige melodimakaren!

Schubert (kommer in) Herr Diabelli, jag ber att få säga upp kontraktet.

Diabelli Det kan ni inte säga upp. De sånger ni har sålt mig äger jag för resten av mitt liv. Ni kan aldrig ta dem tillbaka.

Schubert Men jag kan vägra att sälja er fler sånger.

Diabelli Det behöver ni inte komma hit för att säga. Ni behöver då inte pengar längre?

Schubert Herr Diabelli, jag vill inte ha era pengar längre.

Diabelli Skiljer de sig då från andra mänskors pengar?

Schubert Ja, ty ni har hänsynslöst utnyttjat mig.

Diabelli (ironiskt) Nej, vad säger ni?

Schubert Jag vet att ni har sålt mina sånger för hundra gånger så mycket som ni gav mig för dem! Jag vet att ni har gjort er en förmögenhet på min musik medan jag bara fick brödsmulor!

Diabelli Min bäste herr Schubert, det har ni ingen rätt att beskylla mig för. Ni sålde sångerna åt mig, eller hur?

Schubert Jo, men ni lurade mig!

Diabelli Nej, ni lurade bara er själv med er anspråkslöshet. Min bäste herr Schubert, i denna mänskliga värld lurar alla varandra, och den som lurar andra minst blir som tack därför mest lurad av andra. Alla människor lever blott på att lura varandra. Jag erkänner att jag lurat er, men det är ert eget fel som lät er bli lurad.

Schubert Jag har aldrig varit ohederlig!

Diabelli Inte jag heller. Ni har fått varje öre av mig som ni då begärde för era sånger, och för er att nu begära mera vore ohederligt av er.

Schubert Ni är en humbug!

Diabelli Det är en annan sak. Ni gör god musik och låter er utnyttjas. Jag kan icke göra god musik men kan i stället göra pengar på den. Jag medger att jag tjänat åtskilligt på era sånger, men ni har också fått dem generöst distribuerade över hela Österrike och Tyskland. Alla finner dem användbara.

Schubert Jag ville bara förklara att ni aldrig mer får någon sång av mig.

Diabelli Hur skall ni då få era kompositioner uppförda? Jag föreslår att ni i så fall enbart ägnar er åt att komponera för skrivbordslådan och svälta.

Schubert Hellre det än att bli som en prostituerad hos er.

Diabelli Min vän, prostituerad blev ni i det ögonblick ni övergav er faders skola för musiken. Så länge ni fortsätter att komponera kan ni aldrig bli mer än en prostituerad.

Schubert Ni är en parasit på musiken!

Diabelli Nej, jag är bara en kund hos musiken, som dessutom skaffar musiken ständigt nya kunder. Jag beklagar er brist på realism, herr Schubert.

Schubert Framtiden skall rycka på axlarna av förakt för er!

Diabelli Det tror jag inte. Om inte för annat så lever mitt namn för evigt i Ludwig van Beethovens Diabelli-variationer, som jag ensam gav temat åt.

Schubert Han har komponerat dessa underbara variationer bara för att visa sin oerhörda överlägsenhet över er struntaktiga diletterantism! Han hånar ert tema i sina variationer och avrättar det!

Diabelli Herr Schubert, jag tror inte att vi har något mera att säga varandra. Jag beklagar er. Ni kommer att gå okänd i graven med alla era bästa kompositioner ospelade.

Schubert Det är min ensak. Jag komponerar hellre för evigheten än för parasiter som ni.

Diabelli Endast genom parasiter som jag kan kompositörer som ni överleva.

Schubert Jag kan överleva utan er, herr Diabelli, och min musik klarar sig bättre utan er.

Diabelli Era sånger kommer säkert att överleva er, herr Schubert, men själv blir ni aldrig någonting. Som människa är ni obetydligare än Salieri.

Schubert Salieri var Glucks elev, Haydns vän, Mozarts rival och Beethovens och min lärare. Han är inte obetydlig utom som kompositör. Jag är gärna obetydlig utom som kompositör. (*går*)

Diabelli Där förlorade jag en guldgruva. Men ingen annan skall få den guldgruvan i mitt ställe. Herr sekreterare, kontakta genast Wiens tongivande musikkritiker! Den där obetydliga människan skall aldrig mer få några musikaliska framgångar.

Scen 4. Hos Salieri. Symfoni nr. 5 B-dur, andra satsen.

(Det knackar på dörren. Salieri öppnar.)

Salieri (glatt överraskad) Min käre elev! Vad förskaffar mig den äran?

Schubert Min mästare, som kompositör blir man aldrig fullärd.

Salieri Min käre Schubert, du om någon vet väl att alla dina lärare aldrig har kunnat lära dig något nytt.

Du om någon har som kompositör alltid varit fullärd. Du har aldrig lyckats prestera en enda falsk ton!

Schubert Min mästare, får jag komma in? Jag vill gärna prata med er.

Salieri Så gärna! Känn dig som hemma! (*De slår sig ner.*) Jag beklagar att det är slut med dina Schubertiader.

Schubert Inte alls. Det är bara tillfälligt. Jag har varit sjuk, Josef von Spaun är fullt sysselsatt i Linz, Schober har blivit skådespelare och övergått till litterära salonger, Vogl vill för tillfället bara sjunga i den högre societeten, och Kupelwieser är i Italien. Johann Strauss har lagt beslag på publiken tillsammans med den lättingen Rossini, Moritz von Schwind och Bauernfeld är mera intresserade av att dricka med mig än av min musik, och Grillparzer är för seriös för mig, men allt är bara tillfälligt. Rossini kommer att överge publiken, Johann Strauss kan bara komponera valser, Vogl kommer att tröttna på sitt eget snobberi, Schober kommer att torka ut av allt enformigt läsande, och min bäste vän Josef von Spaun kan aldrig i längden trivas i den hålan Linz. Schubertiaderna kommer att leva för evigt med eller utan mig.

Salieri Det tror jag även, min son, ty din musik överträffar allt. Haydn var aldrig så varm och innerlig som du, Gluck var aldrig så mänsklig, Mozart och Beethoven ska vi inte tala om, och du ensam är ren av alla nu levande kompositörer.

Schubert Vad var det för fel på Mozart och Beethoven?

Salieri Båda var odrägliga men på olika sätt. Mozart var ett gudabenådat geni, vi kommer aldrig att få se hans like mer, men han var fullständigt fördärvad som mänska. Han var fåfäng, nyckfull, barnslig, ofin, dum och tölpaktig. Endast musiken räddar honom. Att han dog så tidigt som han gjorde var enbart hans eget fel, så slarvigt som han levde och så många fiender som han skaffade sig alldeles själv.

Schubert Det har gått rykten om att ni förgiftade honom.

Salieri Jag vet. Jag bara genomskådade honom. Han dog av kvicksilverförgiftning då han använde sig av kvicksilver mot en venerisk sjukdom som han ådragit sig.

Schubert Var det syfilis?

Salieri Ja, det var syfilis. Alla har belastats för hans död utom han själv, och ändå var han ensam skyldig därtill.

Schubert Nå, Beethoven då?

Salieri Beethoven var omöjlig från början. Han var fullständigt omedgörlig. Han kunde aldrig ta emot undervisning av någon. Jag gav upp med honom från början. Han hade allting färdigt inom sig från början, han var en vulkan av energi och skönhet som bara exploderade när han väl kom i gång, men vilket hopplöst temperament, och vilka ohyggliga komplex! Hans far var visst alkoholist. Det fördärvade väl geniet Beethoven i anseelig grad från början. Beethoven hade alltid något skrämmande, något oerhört, något befallande och obönhörligt respektingivande över sig. Jag kunde aldrig lära honom eller ge honom något. Allt jag gav honom brukade han till motsatsen. Han och Mozart genomdrev båda den råa tysheten i musiken. "Enleveringen från seraljen", "Fidelio" och Webers "Friskytten" är en förfärlig kräftutveckling på den underbara klassiska rena musik som inte kan sjungas på något annat språk än italienska.

Schubert Därför har ni heller aldrig godkänt mina sånger.

Salieri Dina sånger, min käre Schubert, är i och för sig pärlor men vulgära sådana. De är musik för folket. Det är vardagsmusik, kaffemusik, matsmältningsmusik, programmusik, allt slags underbar musik men bara inte riktig musik.

Schubert Men jag kan inte italienska, och vi har så många fina diktare på tyska som förtjänar att tonsättas. Goethe överträffar allt.

Salieri Ja, jag vet, men det tyska språkets grova konsonantkollisioner kan aldrig uppnå samma nivå som italienskans ljuva vokaler. Det italienska språket är musik i sig självt; man bara hör italienska talas, och det är redan musik. Det kommer aldrig att finnas något annat musikens modersmål. Bara därför är den store katedralbyggaren Bach ingenting mot den musikaliskt fullständigt rene och förädlade Händel.

Schubert Beethoven har också sagt att Händel är den störste av alla kompositörer. Men kan någon italiensk musik verkligen överträffa dynamiken i "An die Freude"?

Salieri Som jag sade: Beethoven är en gudomlig explosion av hänförande energi och originalitet som kanske ingenting kan överträffa musikaliskt i framtiden, men den tyska råheten ligger honom alltid i fatet. Han är inte alltid ren, han saknar den italienska melodin, han går ständigt till vettlösa överdrifter, och han är egentligen djupt disharmonisk. Endast i formhänseende är han osårbar.

Schubert Och jag?

Salieri Och du, min käre älsklingslärjunge, lider bara av brister i formhänseende. Du är en så gudabenådad melodisk talang att du aldrig behöver kompensera dig med kontrapunkt. Dina melodier överträffar allt. Du är den fulländade musikaliska harmonin personifierad. Men du har inte funnit din form ännu. Dina sonater är fantasier, dina symfonier är uvertyrer, dina mässor är rapsodier, och dina sånger är skillingtryck.

Schubert Min kammarmusik?

Salieri Den är idel divertimentos. Och dina kantater är mera sceniska än sakrala. Du blir aldrig någon kyrkomusiker som Bach eller någon absolut formklassiker som Beethoven. Mest liknar du Mozart men saknar lyckligtvis hans mänskliga brister. Mozart var en fjant medan du är seriös i all din älsklighet. Måtte bara världen få behålla dig länge.

Schubert Det är just det som är problemet. (döljer en tår, reser sig och går.)

Salieri Vad sade jag nu som var galet ?



Akt III scen 1. Schubertiad 15 december 1826 hos Josef von Spaun.

Rosamunde ('Zauberharfe'): Uvertyr, Allegro Vivace.

Schober Nå, Vogl, du har sjungit nästan 30 sånger i kväll. Du har överträffat dig själv och nästan Schubert!

Vogl Ingen kan överträffa Schubert. Hans sånger överträffar ständigt sig själva. Och i kväll har han överträffat sig själv även som pianist. Aldrig har jag hört styvare fyrhändigt spel än Schuberts och Gahys gemensamma prestationer. Man nästan krymper själv som musiker inför Schuberts instrumentala storhet.

von Spaun Nå, mina vänner, jag hoppas ni är belåtna med denna den största av alla Schubertiader hittills.

Schober Mer än belåtna, von Spaun. Vi är överväldigade. Och ditt suveräna värdskap har Schubert mycket att tacka för.

von Spaun Jag är hans äldsta och trognaste vän. Vi sjöng ju tillsammans redan som barn. Det är min glädje att alltjämt kunna hjälpa honom.

Schober Ändå övergav du honom i fem år för Linz och Lemberg.

Vogl Seså, Schober, det var inte vår käre värds fel. Han blev kallad liksom du blev kallad av din fåfänga till Breslau. (*ironiskt*) Gjorde du någon lycka där?

von Spaun Mina vänner, inte bråka nu. Stämningen är som hjärtligast, och alla våra gäster är ännu kvar.

Bauernfeld Ska du inte svara på Vogls fråga, Schober?

Schober Nå, min gode Johann Michael Vogl, jag tröttnade till slut på provinsialismen där i Schlesien och kom på att jag behövdes bättre vid vår vän Franz Schuberts sida.

Vogl Och du ställer bara därför aldrig mera upp som skådespelare?

Schwind Den store sångaren utnyttjar sin etablerade ställning till att ställa Schober mot väggen.

Bauernfeld Inte vara spydig nu, Moritz! Schober och Vogl är bara ärliga mot varandra för en gångs skull.

von Spaun Jag ber er, Bauernfeld, tillspetsa inte situationen med dina elaka antydningar.

Bauernfeld Jag bara roar mig på de mänskliga svagheternas bekostnad.

Grillparzer Mina vänner, om er diskussion fortsätter att hetta upp sig i samma takt som hittills blir vi alla gripna av Metternichs hemliga polis och satta i fängelse för konspirationer!

Bauernfeld Franz Grillparzer, störst bland dramatiker, det bleve ett dramatiskt slut för oss alla!

Schwind Grillparzer har rätt. Vem som helst kan råka illa ut nu för tiden bara för att han träffar människor.

Schubert Det gäller inte musiken.

von Spaun Vad säger Franz?

Schubert Musiken står över sådant. Den är immun mot all politik.

Vogl Säg inte det. Beethoven tog alltid starkast parti av alla först för och sedan emot Napoleon.

Schubert Det kunde han göra i egenskap av musiker. Han satte musikens makt högre än Napoleons, och han fick rätt.

Grillparzer Nu har vi åkt precis dit vart vi inte skulle – in i den politiska diskussionen.

Schubert Och ändå avundas jag Beethoven och Haydn deras tid under Napoleons förtryck, som hade det goda med sig, att folks moral och standard hölls på en uppbygglig nivå. I våra dagar rasar allting av ren bekvämlighet ner i den totala smaklöshetens träsk, i vilket den klassiska musiken inte längre kan överleva.

Bauernfeld Är det Metternichs fel?

Vogl Tyst, Bauernfeld!

Schwind Vad får vi i stället?

Schubert Lyckligtvis har vi lovande unga talanger som Felix Mendelssohn och Franz Liszt, för att inte tala om den där unge polske debutanten här i Wien, Friedrich Chopin, men deras musik är inte längre klassisk. Där finns ingenting längre kvar av sonatform, absolut harmonik, melodin som musikens grundval eller ens några ordentliga finaler. I stället blir det bara fria fantasier och utvikningar i det oändliga.

Bauernfeld Men själv har du heller aldrig lyckats prestera några ordentliga finaler.

Schubert Nej, jag vet. Det är det enda jag alltid har misslyckats med.

Bauernfeld Och fugor.

Schubert Tala inte om fugor, bäste Bauernfeld. Du av alla vet minst vad en fuga egentligen är. Det är den mest konstmässiga av alla musikaliska former men också den mest onaturliga. En god fuga kan endast göras på en bra melodi. Är fugans tema omelodiskt är fugan musikaliskt värdelös, hur tekniskt fulländad den än är som fuga. Mendelssohn kan göra fugor men har svårt för att kläcka naturliga melodier. Själve Bach led av samma aber. Fugan är nämligen så onaturlig i sin konstgjordhet, medan melodin är det mest naturliga i all musik, så att det egentligen är omöjligt att göra en riktig fuga på en god melodi.

Schober Experten har talat.

Bauernfeld Beethoven skulle påstå annorlunda, som bara skriver fugor nu för tiden.

Schubert Men han låter aldrig bättre än när han nu för tiden ibland skriver annat än bara fugor.

Schober Du menar alltså, Franz, att musik bara är musik om det låter bra ?

Schubert Enklare kan man knappast formulera det.

Schwind Rossini och Paganini då?

Schubert De är tekniska mästare men mycket ytliga melodiker, som aldrig kan behålla sin publik.

Bauernfeld Du själv då, som ständigt sviker den?

von Spaun Tyst, Bauernfeld! Franz har varit drabbad av sjukdom.

Bauernfeld Vad då för sjukdom?

Schwind Han är full.

Vogl Den sjukdom som Schober gav honom med den äran.

Bauernfeld Hur då?

Schwind Gör dig inte dummare än vad du är.

Bauernfeld Vad gjorde Schober med Schubert utom att han drog ner honom i bordellträsket?

Vogl (reser sig bestämt) Nej, det här går för långt! Jag går hem!

von Spaun Jag ber er, mina herrar! Bryt inte upp ännu!

Vogl Vi musiker är färdiga här för idag, herr von Spaun. Här har ju bara dansats de sista timmarna till vanlig skvalmusik och dessutom talats omåttligt mycket strunt!

Schober Jag ber er att sätta er, Vogl, om ni är en vän till Franz Schubert.

Vogl Skall ni säga, herr von Schober, som berett vår vän en sådan olycka! Har ert överflöd på lösa förbindelser varit så stort så att ni nedlåtit er till att trösta de mest försummade av dem med att överantvarda dem åt Schubert?

Grillparzer Detta kommer att sluta med duell om ingen ingriper.

Bauernfeld Vogl har rätt, Schober!

Schober Tyst, Bauernfeld! Så kan ni endast säga, herr Vogl, emedan ni själv kört fast er i det giftaståndet.

Ni talar endast av avundsjuka mot oss alltjämt fria och friska ungarlar.

Vogl Jag har fått nog. (går)

von Spaun Ni förolämpade honom, Schober, vår främste Schubertsångare!

Schober Han får skylla sig själv som gift sig.

von Spaun Jag är rädd att stämningen nu är förstörd.

Schubert Inte alls, Josef! Det var vår finaste Schubertiad hittills! Och nu fortsätter vi den på Ankaret, precis som i gamla dagar! Vem kommer med?

Schwind Jag!

Bauernfeld Jag!

Schober Och jag.

Schubert Bra! Då går vi! Har vi tur så är Josef Lanner där med sina kamrater och spelar! Tack, Josef, för en underbar afton.

von Spaun Det är alltid jag, Franz, som skall tacka för att du finns.

Schubert Ingen har alltid hjälpt mig som du.

von Spaun Ingen har jag så mycket glädje att tacka för som du.

Schubert Tack, Josef.

von Spaun Tack, Franz. (De skakar hand och omfamnas.)

(Schober, Bauernfeld, Schwind och Schubert drar ut.)

von Spaun Där gick den underbaraste mannen i hela världen. Han har ett heligt universum av skönhet inom sig som tyvärr inte kommer ut endast emedan vår mänskliga värld bara blir fulare och fulare.

Scen 2. Det kejserliga kansliet. (Ingen musik)

Kanslisten Ja, det stämmer, herr Schubert. Vi har en ansökan från er om den lediga platsen som andre hovkapellmästare och hovorganist. Det var åtta månader sedan ni ansökte om tjänsten. Jag beklagar att vi myndigheter måste vara så sorgfälliga av oss...

Schubert Jag vill bara poängtera, att jag var förre hovkapellmästaren herr Salieris elev, jag har många goda vitsord av honom som vittnar om att jag var hans ständige primus, jag har svultit nu i tio år, en regelbunden inkomst skulle underlätta mitt liv alldeles kolossalt, och på många sätt är jag herr Salieris naturlige arvtagare....

Kanslisten Jag ser just här nu, herr Schubert, att tjänsten blivit tillsatt.

Schubert När då ?

Kanslisten Den tillsattes faktiskt just igår.

Schubert Till vem då?

Kanslisten Herr Josef Weigl, och det av mycket naturliga skäl.

Schubert Han är redan dirigent på hovteatern.

Kanslisten Just det, och hovet blev tvunget till att börja avkräva en högre hyra av honom. Därför fick han som tröst, compensation och uppmuntran den framlidne herr Salieris tjänst som hovorganist. Han var helt enkelt den ekonomiskt förmånligaste kandidaten.

Schubert Jag förstår. Jag tackar och bockar. (*döljer sin besvikelse*) Jag är dock glad över att en såpass god förmåga fick jobbet.

Kanslisten Tack, herr Schubert. Adjö. (*Schubert går.*)

En kompositör är en kompositör och kan aldrig passa in i konventionella organisttjänster eller kapellmästartjänster. Den där bör vara glad för att han får behålla sin frihet.

Scen 3. 19 mars 1827. Beethovens dödsbädd.

Andante ur symfoni nr. 7 av Beethoven.

Schubert Hur mår mästaren?

Tjänaren Han kan inte ta emot besök. Han är ej vid medvetande. Men ni får sitta ner en stund om ni vill vid hans sida och hålla er tyst.

Schubert Det skall jag göra.

(*Några skärmar tas bort och visar den döende Beethoven liggande medvetslös i sin säng.*)

Schubert sätter sig på en stol ett stycke ifrån.)

Schubert Mästare, jag kommer för att i ödmjukhet bringa er min hyllning. Jag vet att ni inte hör mig, men jag vet även att vi står i närmare kontakt med varandra än vi gör med någon annan. Vi känner varandra och förstår varandra. Ni har varit solen och det enda föregångsexemplet i mitt liv, och jag vet att ni har fått läsa en del av mina sånger och gett mig ett erkännande. Vi vet båda att det finns få så gudomliga kompositörer som ni och jag och att vi kanske är de två sista. Jag kommer för att få ett tecken. När ni är borta blir mitt liv ett trevande i mörker. Ni var den siste klassikern, och jag är er ende efterträdare. Hur fan ska det gå för mig och musiken?

Beethoven (utan att öppna ögonen. Ingen hör hans tal utom Schubert.)

Världen och mänskligheten är förtappad, men desto viktigare är det att undantagen finns. Du och jag var två av undantagen. Jag var din ryggrad, Schubert, men tappa inte sugen för att du förlorar mig. Efter dig kommer det andra ännu olyckligare än du.

Schubert Men hur skall jag kunna orka kämpa ensam i en värld där klassisk musik inte längre räknas som musik, och där uppburen erkänd musik i stället är ren yttlig och förgänglig smörja?

Beethoven Du var aldrig ensam, Schubert, så länge du hade mig, men efter mig blir du ensam. Jag vet det och beklagar det. Vi kämpade båda med förtvivlans krafter mot en värld av växande smaklöshet och kulturbankrutt, men vi kämpade ej förgäves. En enda sångbar, minnesvärd och vacker melodi uppväger

all förgänglig irriterande skvalmusik i hela världen. Smaken och kulturen har bara börjat försämrats och löpa utför. Dagar skall komma då man skall kalla rent oväsen musik, då det mest meningslösa och osköna nonsens skall upphöjas till vedertagen kulturnivå, då folk skall förkasta sann musik som enbart besvärlig, svår, tung och pretentiös, och då hantverksskicklighet fullständigt skall köras över av steril teknokrati. Glöm världen, Schubert, och komponera bara för dig själv. Den musiken skall då bli skönare än hela världen. Låt du världen och mänskligheten gå åt helvete i sin kulturbankrutt, oskönhet och falskhet, men sluta inte komponera själv, ty ren och skön musik skall alltid behövas och aldrig glömmas, ty den skall alltid bli allt mera sällsynt, i synnerhet efter oss två.

Schubert Tyckte ni om mina sånger?

Beethoven Du har den rätta gudomliga insikten, min älskade efterträdare.

(Beethoven rör på sig oroligt.)

tjänaren Han tycks börja vakna. Det är dags för läkarens rutinundersökning. Det är bäst att ni går igen, herr Schubert.

Schubert (reser sig) Tack så mycket.

(tar på sig hatten och går ödmjukt därifrån. Beethoven har aldrig öppnat ögonen.)

Scen 4. Symfoni nr. 8 H-moll, första satsen.

Schwind Vad är det med Schubert egentligen?

Bauernfeld Ingen vet.

von Spaun Han har varit sjuk ibland, men han har aldrig velat tala om sin sjukdom. Alltid när han legat på sjukhus har man först långt efteråt från andra fått veta om det.

Mayrhofer Allt är den där Schobers fel.

Bauernfeld Ja, han har alltid varit bäst informerad om Schuberts sjukdomar, för han har alltid varit anledningen till dem.

Schwind Jag har alltid haft den uppfattningen att det var för att komponera som Schubert drog sig undan allas sällskap.

von Spaun Ibland var det det men inte alltid. Förr ställde han alltid upp på alla Schubertiader. Efter sin första sjukdom har han gjort det mer och mer sällan.

Mayrhofer Vad är hans sjukdom egentligen?

Bauernfeld Ingen vet. Den är inte naturlig. Den har gått för djupt för att kunna vara syfilis, han är för flegmatisk för att det skulle kunna vara nerverna, han är för känslig för att någonsin kunna bli helt frisk, och han har ont i skelettet. Ingen läkare kan diagnosticera alla hans absurda plågor.

von Spaun Här är Schober.

(Schober visar sig.)

Schwind Äntligen! Vad är det med Schubert?

Schober (allvarlig) Jag har just fått brev av honom. Det är värre än jag trodde. Han skriver att han inte kunnat äta på elva dagar och bara går och vacklar mellan sin säng och sin stol.

Schwind Var bor han ?

von Spaun Hos sin bror Ferdinand.

Schwind Har han det bra där?

Bauernfeld Hans bror lurade honom, som han alltid gjort. Ferdinand lockade honom med det tryggaste av alla hem, varpå Franz fann sig fångad i sin ohälsosammaste bostad hittills. Han har säkert fått tyfus på

kuppen. Det sägs till och med att Ferdinand hållit honom inlåst för att han inte skulle flytta någon annanstans.

von Spaun Det tror jag inte på.

Bauernfeld Inte jag heller. Men Schubert är tydligen sjuk.

Mayrhofer Vi måste hälsa på honom!

Schwind Ja, genast!

Bauernfeld Allesammans på en gång!

Schober Ferdinands hem är litet. Vi kan bara hälsa på honom några få åt gången.

Bauernfeld Men Schubert måste få känna att han lever!

Schober Det är kanske just det han har fått göra tillräckligt.

Schwind Vad menar du?

Schober Jag tror att han har varit för känslig för denna världen.

von Spaun Det tror jag också. Världen är för full av oren musik för att en så ren karaktär som Schubert i längden skulle kunna finna sig i det.

Schwind Vi måste besöka honom.

Bauernfeld Ferdinands hus behöver vädras. Vi kör ut honom och ger mera plats åt Schubert, så blir han frisk.

Schober Jag tror inte det.

Schwind Vad menar du?

Grillparzer Jag tror jag vet vad Schober menar. Minns ni när han musicerade tillsammans med den utslitne Vogl för den lika utslitne Nepomuk Hummel hos fru von Lászny? Schubert spelade klintigt med många tekniska ofullkomligheter, och Vogl var hes. Ändå var det en sådan utomordentlig musikalisk upplevelse och uppenbarelse för Hummel att han bara satt där medan tårarna ljudlöst strömmade ut ur ögonen på honom. Schubert har aldrig varit av denna världen. Sade han inte till skådespelaren Anschütz i somras, att det var som om han "drogs mer och mer från denna världen till en annan"? Det har han gjort så länge han har komponerat. Det är bara musiken som har gjort honom sjuk.

Schwind Hans musik har aldrig varit friskare, renare och innerligare än vad den är nu.

Grillparzer Jo, men hur tror du att en dödlig människa kan orka med att ständigt skapa mer översinnlig musik? Det är som en sträng som ständigt stäms högre och högre. Ingen musiker tål det gudomliga trycket i längden, om han är äkta. Beethoven blev döv, och Schuberts sjukdom är lika mystisk.

von Spaun Men Schubert är så mycket yngre.

Grillparzer Det hjälper inte. Beethoven är det enda Schubert någonsin har dyrkat och sett upp till, och efter Beethovens död har Schubert mer och mer glidit ifrån oss.

Schwind Samtidigt som hans musik ständigt har blivit renare och underbarare.

Schober Ja. Samtidigt som Schubert glider ifrån oss blir hans avsked allt vackrare.

Mayrhofer Tror du det är ett definitivt avsked?

Schober Det kan det inte vara.

von Spaun Det får det inte vara.

Schwind Så grymt kan ödet inte vara.

Bauernfeld Jag hoppas ni har rätt.

Akt IV. Vid Schuberts sjuksäng. Ett torftigt rum.

Doktor Vering Nå, doktor Wisgrill, vad anser ni?

Doktor Wisgrill Doktor Rinna har minsann överlämnat åt oss ett olösligt problem.

Vering Ja, han hade tur som blev sjuk. Ändå måste vi göra vad vi kan.

Wisgrill Kan vi göra något?

Vering Det är det vi inte kan. Vi kan bara sitta här och vänta på att han går i koma och sedan blir lik.

Wisgrill Hur lång tid ger ni honom?

Vering Skulle ni ge honom några marginaler alls?

Wisgrill Ni vet mera om veneriska sjukdomar än jag.

Vering Ändå överträffar detta fall alla mina erfarenheter av någonting liknande. Vi har hans historia. Jag har talat med Schober. För mindre än sex år sedan ådrog han sig syfilis. Sjukdomen manifesterade sitt första stadium för fem och ett halvt år sedan. Det andra stadiet uppträdde så småningom, men nu tyder allt på att han redan uppnått det tredje stadiet, fastän det tredje stadiet aldrig uppträder förrän efter tidigast tio år. Här är mycket mer än bara syfilis. Och märkligast av allt är hans blodprov, som visar att hans blod fullständigt håller på att urvattnas och upplösa sig. Denne man har inget blod mer i kroppen. I stället har han en blek och fadd sås, som jämfört med normalt blod ungefär är som vatten jämfört med mjölk.

Wisgrill Är det tyfus?

Vering Han kan vara smittad, denna bostad är genompyrd av giftigt mögel, men friska människor kan klara det.

Wisgrill Hur är det med hans nerver?

Vering Det är hans nerver som helt har brutit ner honom. Det centrala nervsystemet är så hårt angripet att det redan har kollapsat.

Wisgrill Då är det alltså ingenting vi kan göra?

Vering Nej, ingenting. Det är bara att invänta hans bortgång och sedan i vårt dödscertifikat förneka att dödsorsaken var syfilis.

Wisgrill Ja. (De avlägsnar sig.)

Stråkkvintett C-dur, andra satsen.

Schubert (vaknar till) Vad denna oändliga tomhet är underbar i sin universalitet!

Jag hälsar er alla, min ensamhets framlidna vänner!

Franz Theodor Schubert (stiger fram) Nå, min son, vad var det jag sa?

Du är trettioett år och redan döende! Se nu vart dina griller har fört dig!

Schubert Min far, jag ångrar intet.

Franz Theodor Då dör du som du levde en däre!

Schubert Min far, ni kunde aldrig förstå skapelsekraftens obetvinglighet.

Jag bara var tvungen att bli heltidskompositör. Förstår ni inte det?

Franz Theodor Du fick en fix idé som du föll för, som somliga faller för billiga horor och därav blir smittade med gonorré eller syfilis för livet, som den oduglingen Mozart.

Schubert Han hade åtminstone en musikalisk och förstående far.

Franz Theodor Är det då mer än en förlåtande och tålmodig far?

Jag förlät dig och omfamnade dig varje gång på nytt
som du kom tillbaka till min hederliga skola.

Schubert Mot musiken är all heder och förnuft utan talan.

Musiken är en högre uppenbarelse än själva filosofin och visheten.

Det sade Beethoven.

Franz Theodor Det var Beethoven som förgjorde dig.

Schubert Nej, min far. Det var musiken som förgjorde oss bägge,
både mig och Beethoven, och ingen makt i världen hade kunnat sätta sig däremot.

Franz Theodor Du menar att ditt fall var hopplöst från början?

Schubert Nej, far, musiken tog mitt liv från början och för evigt.

Försök att se det positivt.

Franz Theodor Det kan jag som din far aldrig göra.

*(sätter sig på en stol vid sidan av rummet med händerna på sin käpp,
som han har stående mellan benen.)*

Schubert Därför att du som alla naturliga fäder bara var en egoist.

Därför fann jag mig en bättre fader.

(Joseph Haydn visar sig.)

Schubert Fader Haydn, varför var du allena så lycklig,
medan både Mozart, Beethoven och jag tvingades att lida så ohyggligt?

Haydn Min käre mest älsklige lärjunge, jag var ej alltid så lycklig.

Jag klarade mig dock tills jag fick en aktningsvärd ålder,
tack vare allenast att jag aldrig hade ihop det med kvinnor.

Schubert Dock var du gift.

Haydn Med fel kvinna. Hon var bara systemen till den som jag verkligen älskade,
och äktenskapet fullbordades aldrig.

Jag lärde mig tidigt att avstå från kärleken, bränd som jag var av dess baksidor.

Schubert Är det allenast för kärlekens skull som vi drabbats så hårt, jag och Mozart?

Haydn Ja, faktiskt, det är vad jag tror, ty musiken är svartsjukast av alla kvinnor.

Hon tål ingen kärleksrival till sitt eget jungfruliga och obarmhärtiga väsen,
som offrar allt mänskligt för den översinnliga renheten, skönheten och idealet.

Schubert Du ångrade aldrig ditt ensliga ungarliv?

Haydn Nej, ty i stället så kunde jag i lugn och ro skapa grunden för er tre,
för den musikaliska formen, för den seriösa musiken i framtiden, för symfonin,
stråkkvartetten, sonaten, för allt i musiken som ger den sin eviga stabilitet.

Schubert Jag och Mozart och Beethoven kan aldrig tacka dig tillräckligt
för allt du gav oss och för att du levde så länge.

Haydn Min son, jag beklagar att ingen av er kunde visa sig lika beständig och seg.
Genom att du nu dör yngst av alla dör också den klassiska mest seriösa musiken.

Schubert Nej, fader, vi dör ej, och ej heller dör den musiken. Vi dör för musiken,
och därför fortlever vi liksom musiken för evigt.

När nya fåfänga romantiker och experimentatorer glömts bort skall vi fyra
tillsammans med Händel, Vivaldi och Bach dock fortfarande leva
och kärleksfullt spelas mer ivrigt än någonsin.

Därför allenast har vi komponerat och levat och hållit oss till våra klassiska former, som du endast gav oss.

Haydn Du kanske har rätt. Men, min stackars elev, du den rikast begåvade av alla melodimakare någonsin, varför i fridens namn nedlät du dig till att följa med Schober till den där bordellen?

Schubert Min fader, du älskade aldrig ett fruntimmer själv.

Därför kan du ej någonsin fatta hur det kunde hända.

Men se! Här är damen i fråga!

(Horan inträder. Haydn drar sig tillbaka och sätter sig bredvid kompositörens fader.)

Schubert Goddag, kära flickebarn! Här ser du mig helt nedbruten för evigt av dina förförelsekonster. En kvinnas professionalism överträffar i regel den bästa mans högsta och ädlaste strävanden och får dem snöpligt att sluta i diket. Säg, är det ej så, hulda mö?

Horan Skyll nu inte på mig. Det var inte alls jag som förförde dig eller som fick dig på fall.

Schubert Men min sjukdom då? Fick jag den ej just av dig?

Horan Du var sjuk redan innan du mötte mig. Du var helt dödsmerkt från början.

Schubert Med vad?

Horan Med musiken! Det är bara den som har tagit ditt liv!

Att jag smittade dig var allenast ett led just i din musikaliska utveckling.

Du hade dött även utan mig blott av musiken.

Schubert Rannsakar du då all musik som en mördare?

Horan Nej, ej en medveten mördare, endast en oskyldig mördare, som aldrig handlar med avsikt och som aldrig äger motiv.

Om ni fyra är höjdpunkten i den seriösa musikens historia, så har den musiken förstört era liv mera än någon annans.

Herr Haydn dog barnlös och hustrulös, snöpt av musiken.

Herr Mozart var så överlägsen som musiker att alla hade intresse av att han så tidigt som möjligt fick dö.

Grymmast var dock musiken mot Beethoven: hon tog hans hörsel ifrån honom, så att han aldrig mer skulle få höra på någonting annat.

Och dig, stackars plufsige tjockis, har grymma musiken torterat ihjäl gradvis långsamt men säkert blott för att framtvunga ur dig ständigt ljuvligare melodier.

Schubert Så jag är då ej sjuk av syfilis men endast av mitt beroende under musiken?

Horan Precis. Även Schumann och Mendelssohn kommer att plågas ihjäl liksom du och dö unga och vackra som offer på den musikaliska obönhörlighetens altare.

Schubert Är då musiken så orättvis? Offrar man sig blott av fåfänga då?

Ger man allt bara för att gå hädan helt bortgjord som narr?

(Beethoven uppträder, tränger undan horan.)

Beethoven Inte alls.

Schubert Är det du, käre Beethoven?

Beethoven Ja, det är jag.

Schubert Hur kan du komma hit in i detta mitt tarvliga sjukrum,

du den allra störste av kompositörer?

Beethoven Min broder, jag ville ta skadan igen för att vi aldrig fick möjligheten att dricka tillsammans.

Schubert Vad menar du?

Beethoven Alla fick skåla med dig utom jag. Du drack Grillparzer, Bauernfeld, Moritz von Schwind, alla de mest framstående konstnärer till, utom mig.

Även jag tyckte om att emellanåt tömma ett glas.

Schubert Men då gör du mig uppriktigt ledsen, ty nu har du kommit för sent.

Jag kan ej längre få ner det bittersta utan att kråkas.

Beethoven Då får vi väl skåla i himmelen.

Schubert Men det är nog lika bra att jag dör.

Aldrig kunde jag mäta mig med dig ändå.

Beethoven Då är du lika ödmjuk som jag var förmäten.

Schubert Men allt vad du sade var sant.

Efter dig kan ej någon mer komma med någonting större.

Beethoven Och ändå så kom du med mycket som var mycket större.

Schubert Det menar du inte. Vad tänker du då på?

Beethoven (sätter sig på en stol intill sängen) Min vän, jag var en stackars fan som blott spårade ur. Jag var bra tills jag fastnade i symfonin.

Allt gick bra för mig tills jag förlorade mitt ideal, när Napoleon krönt sig själv till fransk kejsare just när jag fått min Eroicasymfoni färdig för honom.

Då sprack hela världen för mig, och jag gick helarg hem och förbannade den och välkomnade hjärtligt i stället min dövhet,

som gjorde att jag skulle slippa få umgås med hela den vidriga världen.

Eroican, Appassionatan, min Waldsteinsonat och min Kreutzersonat

var det bästa jag gjorde. Vad som därpå hände var det att jag fastnade helt

i mig själv. Jag gick under, jag storknade, jag gick och drucknade

i mitt privata dilemma min egen personlighet. Därefter blev jag som mänska omöjlig,

och som komponist blev jag ständigt blott svårare, mera förkonstlad och mindre naturlig.

Som kompensation för min undergång skänkte Gud Schubert åt världen.

Han krönt på nytt melodin, enda härskaren av all musik i all evighet.

Schubert Jag gjorde mest bara enkla enfaldiga sånger.

Beethoven De sångerna är världens vackraste sånger och kommer att alltid förbli så.

Min Missa Solemnis och min usla Körsymfoni och allt knog och allt kneg

som jag hade med dem, särskilt med deras gräsliga fugor, är ingenting mot blott en skön melodi i all enkelhet. Blott melodin är naturlig i hela musiken.

Allt annat är bara förkonstling. Och ingen förstod sig så ypperligt på melodin just i dess mest naturliga väsen som du.

Därmed är du en långt större tonsättare än jag själv.

Schubert Käre mästare, jag har blott en enda bön till er nu när jag skall till att dö.

Beethoven Tala ut, käre broder.

Schubert Jag ber att få ligga hos dig när jag äntligen ligger i graven.

Beethoven Det skall det väl ej vara några problem med.

Du säger blott att du vill ligga i Währing. Där ligger jag själv, och då ligger vi i samma jord.

Schubert Det är allt vad jag ber om.

Beethoven En småsak.

(Beethoven sitter kvar närmast Schuberts säng. Wisgrill och Vering kommer baklänges in, försöker fåfängt hålla borta Schuberts vänner från rummet.)

Wisgrill Mina herrar, han har inte långt kvar!

Schober Vi måste få se honom!

Vering Var då tysta åtminstone! Stör honom inte! Han kanske har fallit i sömn!

Ännu är allt hopp ej ute! Han kan ännu tillfriskna!

Wisgrill (buttert till Vering) Slå ej blå dunster i ögonen på dem!

Bauernfeld (lyckas forcera sig in) Schubert! Här är vi! Varenda en av oss!

Vi tillåter ej att du dör!

Schober (lyckas komma fram) Aldrig skiljs vi från dig.

von Spaun (gråtfärdig) Broder! Än finns det hopp! Du kan alltjämt bli frisk!

von Schwind (kommer fram) Vi skall sitta som förr där på Ankaret och tömma bägare nästan till morgonen!

Vogl (sist men inte minst) Franz, du behövs för musiken. Den klarar sig ej utan dig.

Schubert (mycket svagt) Schh! Var då tysta! Jag har ju en gäst!

(Alla blir tysta och konfunderade och tittar omkring sig.)

Schober (efter en paus, dumt) Vad då för en gäst?

Schubert (mycket svagt) Ser ni då inte att Beethoven sitter bredvid mig ?

(Ingen ser Beethoven. Vännerna förblir om möjligt ännu mer konfunderade och läkarna skakar sorgset på huvudet.)

RIDÅ.

(30.7.1989)

Om Schuberts vänner.

Franz von Schober (1796-1882), den kanske mest betydelsefulla och fatala av hans vänner, fortsatte efter Schuberts bortgång med sitt rastlösa dilettantliv och var tidvis rentav Franz Liszts privatsekreterare, tills han stadgade sig och gifte sig vid 60 års ålder, men det äktenskapet gick snabbt åt skogen. Han lyckades aldrig samla sig till att skriva ner sina minnen av vännen Schubert.

Josef von Spaun (1788-1865), den trognaste och ädlaste vännen, som startade Schubertiaderna, blev regeringstjänsteman och förblev alltid Schuberts trognaste minnesvårdare.

Johann Michael Vogl (1768-1840) förblev alltid den främsta uttolkaren av Schuberts sånger, vilka han fortsatte sjunga tills han var över 70. Hans hustru överlevde honom med många år.

Eduard von Bauernfeld (1802-1890), den spydige satirikern i Schubertkretsen, var även en framstående pianist och den ende som kunde spela fyrhändigt med Schubert.

Johann Mayrhofer (1787-1836) var den enda av Schuberts vänner som slutade illa. Han var en typisk romantiker själv, och hans inflytande över Schubert som Lied-diktare kan knappast överdrivas – de

bodde tillsammans 1818-20. Efter Schuberts bortgång tog det melankoliskt romantiska gradvis över hans själ, från melankoliker övergick han till att bli misantrop, och han dog genom självmord.

Franz Grillparzer (1791-1872) blev den mest berömda av Schuberts vänner som framstående dramatiker och tragöd.

Moritz von Schwind (1804-1871), den yngsta i sällskapet, var efter von Spaun Schuberts närmaste vän och förblev honom lika trogen som von Spaun. Han blev med tiden en betydande konstnär främst som illustratör av sagolitteraturen, och det är han som i en detaljerad skiss förevigat den stora Schubertiaden den 15 december 1826. Han grälade senare både med Schober, Liszt och Wagner.



Friedrich Kuhlau

Ett av de få riktigt lyckliga och avslappnade ögonblicken i Beethovens liv får man en inblick i genom Friedrich Kuhlaus besök hos honom i september 1825. De hade en glad kväll tillsammans, de drack mycket champagne, de komponerade kanoner till varandra, och de hade så hjärtligt roligt tillsammans, att ingen av dem dagen därpå kom ihåg hur det egentligen hade varit. Kuhlau hade efteråt ingen aning om hur han efter festen tog sig till sin bostad, och Beethoven mindes heller ingenting, men när han tog fram konversationshäftet, som han begagnade som döv, fann han den producerade musikaliska skissen. Han hade ingen aning om vad han hade komponerat.

Det är enda gången Beethoven dokumenterats som påtagligt full. Vem var då denne Friedrich Kuhlau, som kommit ner hela vägen från Köpenhamn bara för att få träffa honom? Han var en hamburgermusiker från Lüneburg, född 11 september 1786, som blev huvudsakligen verksam i Köpenhamn, Danmark, där han gjorde utomordentliga insatser för den danska musiken, främst genom operor. Till Danmark tog han sig 1810 flyendes, för att undvika att bli tvångsrekryterad av Napoleons armé. Han hade då varit verksam som pianist i Hamburg i sex år.

Sitt genombrott i Köpenhamn fick han genom operan "Rövarborgen" till text av Oelenschläger, som gjorde succé, medan hans följande operor blev mindre framgångsrika, tills hans femte opera "Lulu" återigen gav honom framgång. Han skrev även skådespelsmusik, främst till Shakespearedramer, och framför allt pianomusik, som är som en direkt fortsättning på Clementis pedagogiska pianoverk men mycket bättre. Han var utomordentligt påverkad av Beethoven, som han beundrade kolossalt, och skillnaden mellan Clementi och Kuhlau är ungefär den samma som mellan Mozart och Beethoven: tematiken och dess bearbetning är mera kvalificerad.

Sin största framgång nådde han emellertid med musiken till den mycket nationalromantiska "*Elverhøj*", där "*Kong Christian stod ved højen mast*" ingår som slutkläm (1828). Han skrev också en mycket Beethoveninfluerad pianokonsert, en hel del kammarmusik och betecknar inkörsporten till den klassiska musikens blomstringstid i Danmark, som pågår ännu idag.

1831 råkade han ut för den katastrofen att hans hem brann ner, och i den branden förgicks alla hans opublicerade kompositioner. Det som har överlevt av hans produktion är allt det som redan var publicerat, ett antal av ungefär 200 verk, och de har stått sig väl. Han dog året därpå endast 46 år gammal.

Det var inte hans enda livskatastrof. Redan som barn slant han på isen så illa att han slog ut ett öga, så att han måste gå enögd genom livet, ett märkligt handikapp i beaktande av att han ändå under sin livstid blev Danmarks utan jämförelse ledande och främsta komponist, med hänsyn till en musikers nödvändiga effektivitet vid notläsning ett handikapp delvis jämförbart med hans älskade mästare Beethovens dövhet.

Man ser hans enögdhet på bilden.

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

Denne sympatiske kompositör har orättvist helt kommit i skymundan för Mozart, Beethoven och romantikerna. Ändå var han mycket aktiv och flitig och åstadkom en hel del kammarmusik utom åtta pianokonsertter och 22 (!) operor. Så fort han var död glömdes han så gott som genast, då han redan utdömts som urmodig och hopplöst tillhörig en svunnen epok. Han var Haydns och Mozarts naturlige efterträdare, han fortsatte faktiskt efter Haydn tjänstgöringen som hovmusiker hos furst Eszterhazy, Österrikes rikaste man, men misskötte den tjänsten så att han blev avskedad, då han hade tankarna på annat håll, och hellre odlade sin förkärlek för operan. Först idag efter mer än 150 år börjar man höra hans musik igen, främst hans kammarmusik, och den låter aldrig oäven. Han var en mera renodlad klassiker än Beethoven, som han kände sig bräddad och utkonkurrerad av, när denne beslagtogs Wiens salonger mot slutet av 1790-talet, och även om de var goda vänner var denna vänskap tämligen kryddad med uppgångar och nedgångar, ständiga vändningar och kriser. Ingen hade ju lätt för Beethoven och allra minst han själv, och liksom Mozart hörde Hummel mera hemma i den förrevolutionära tiden då allt var frid och fröjd och ingen brydde sig om djupgående passioner och uppsplitande omvälvningar som störde de harmoniska formernas bekvämlighet.

Till hans mycket omfattande verksamhet hörde först och främst hans insatser som pianist och pianolärare. Även han var underbarn och uppmuntrades som sådant men blev aldrig utnyttjad som Mozart utan slapp den belastningen och kunde i stället genom hela livet vara desto mera social – i motsats till de flesta ledande musiker på den tiden har det aldrig sports om något gräl med Hummel med någon. Han var tvärtom en konstruktiv länk mellan olika musikaliska etablissemang och framför allt

musiker, och det säger något om honom, att hans bästa vän, den som han själv omhuldade och uppskattade mest, var den älskvärde Franz Schubert.

Han skrev en omfattande pianoskola som var epokgörande på sin tid och en betydande bästsäljare. Karl Czerny övergick från Beethoven till honom, och många andra följde efter, och knappast någon pianopedagog blev mera betydelsefull för den följande generationens pianister som Chopin, Schumann och Mendelssohn. Inför den romantiska skolan ställde han sig dock främmande, han kunde aldrig smälta en sådan som Franz Liszt, som han menade att våldförde sig på pianot, med den påföljd, att när de stora romantikerna slog igenom med allt upp-och-ner-vändande ledare som Berlioz kände han sig utanför och drog sig tillbaka för att komponera mindre och mindre.

Hans betydelse som musikalisk-social koordinerare kan dock inte överskattas. Han är liksom den förenande länken från Haydn genom Mozart, Beethoven, Schubert ända fram till romantikerna, och det är till största delen hans förtjänst att Weimar senare blev ett så viktigt musikcentrum, där ju sedermera Liszt och Wagner kunde hålla hov. Hans kammarmusik börjar komma tillbaka på repertoaren, medan tills vidare tyvärr knappast någon ännu drömmer om att återuppliva hans 22 operor. Men även en sådan som Rameau har efter mer än 200 år återupplivats med de mest sanslösa och förryckta operor, så ingenting är omöjligt.



John Fields skiftesrika saga (1782-1837)

John Field var irländare från Dublin och föddes i en musikerfamilj, varför det föll sig naturligt att hans eget liv nästan bara skulle bestå av musik. Hans farfar, en annan John Field, var organist, och hans far var violinist. Han debuterade den 24 mars 1793 som nioåring i en väl dokumenterad och mycket uppskattad konsert i Dublin. Därmed var hans bana utstakad. Hans verksamhet kom att omfatta större delen av Europa där han gjorde sig allmänt omtyckt överallt som lärare, pianist och kompositör. När hans familj flyttade till London blev hans huvudlärare ingen mindre än den lysande pianopedagogen Muzio Clementi, som förstod att rätt frambringa John Fields talanger. Det var under Clementis ledning som han slog igenom och etablerade sig som en eftersökt konsertpianist. När Haydn besökte London bevistade denne en konsert med John Field där han framförde en pianokonsert av Dussek, vilket behagade Haydn väl och resulterade i ampla lovord. I London lärde sig John även till violinist.

Tillsammans turnerade mästaren och hans lärjunge i Paris, Wien och Sankt Petersburg, och Ryssland utövade en sådan fascination och lockelse för irländaren, att han beslöt sig för att stanna kvar där när hans lärare for vidare. Från 1804 var han huvudsakligen verksam i Ryssland, och det var där han odlade fram sitt eget betagande bidrag till musikhistorien: *nocturnen* som pianostycke, som kom att bli av utomordentlig betydelse för framför allt Chopin, som utvecklade genren till maximum, men även för Schumann, Franz Liszt och Brahms.



Hans ryska tid utmärks av en utomordentligt hög grad av kreativitet och ett brinnande intresse för den ryska musiken. 1810 gifte han sig med en fransk pianist, som varit hans elev. De fick en son Adrien, som också blev pianist, men han hade också en utomäktenskaplig son, Leon Charpentier eller senare Leon Leonov, som gjorde karriär som tenor. Hans fru var dock honom obrottsligt trogen ända fram till 1822, då de för sista gången konserterade tillsammans. Hon tog sin son med sig och försökte sig på en solokarriär som dock inte slog väl ut.

Samma år träffade John Field Johann Nepomuk Hummel, vilket resulterade i ett intressant samarbete.

Emellertid blev John Field tämligen bortskämd av sin framgångsrika karriär i Ryssland, att han föll för svagheten att hänge sig åt vällevnad, precis som Rossini. Han var förmögen och kunde ta ut vilka svängar som helst, vilket han gjorde, vilket hämnade sig genom att hälsan inte tyckte om det. Från slutet av 1820-talet blir hans hälsoproblem en ständigt återkommande och alltmer bekymmersam följetong. Det var tarmarna som gjorde uppror. Han fortsatte dock att konserter, men hans konserter fick mer

och mer blandat mottagande. 1834-35 måste han tillbringa nio månader på sjukhus i Neapel för bland annat försök till operationer, från vilken pärs hans ryska anförvanter kom och räddade honom, så att han hämtades tillbaka till Ryssland av sin son Adrien. 1836 gav han sin sista konsert i Moskva och dog ett år därefter – av lunginflammation.

Han vann sin publik genom sitt mycket sensitiva och melodiösa spel med en suverän pedalhantering. Man tror att hans första nocturner kom till 1807, när han var 25 år, vilka blev hans särmärke och signatur för musikhistorien. Han hade hittat nyckeln till att skapa en intim musikalisk stämning utan att behöva applicera en bestämd musikalisk form – han är den förste som skippat sonatformen men utan att ett ögonblick förlora greppet om det musikaliska, vilket ju var Liszts stora och ständiga missgrepp att tappa bort. Hans nocturner är lika många som Chopins till antalet, men därtill komponerade han också sju (!) pianokonsalter, andra pianostycken, sånger och variationsverk utom fyra pianosonater och en pianokvintett. Inalles omfattar hans produktion omkring 70 verk.

Paganinis kontroverser

Han var för överlägsen. Det var hans största fel. Från början ondgjorde sig hans musikaliska expertkolleger över att han "aldrig höll sig till saken" och "aldrig spelade rätt" eller "exakt som det stod i noterna". Nicoló Paganini (1782-1840) kunde bara spela på sitt eget sätt, som var fullständigt självsvåldigt och omöjliggjorde all konkurrens. Detta medförde nackdelar, som att det mesta av hans kompositoriska produktion aldrig publicerades, då han bara själv kunde spela den medan den av alla övriga stämplades som ospelbar. De ytterst få verk av Paganini som publicerats och bevarats har dock med tiden vunnit status som visserligen de mest krävande men även de bästa i sitt slag.

De flesta vet inte att han var lika skicklig på gitarr som på violin, och de flesta av hans verk är för violin med gitarrackompagnemang. Under sin turné i England 1831 ackompanjerades han av Mendelssohn, som spelade gitarrackompagnemanget på piano. Tyvärr fanns inte ljudupptagning på den tiden. Även hans verk för viola hör till 1800-talets främsta insatser för violan som soloinstrument.

Han var ett självklart underbarn, och redan när han var tretton år släppte hans lärare Alessandro Rolla, senare chef för musiken i Parma och la Scala i Milano, alla krav på honom då han inte ansåg sig kunna lära pojken något – "han behärskar redan allt och kan spela vad som helst a prima vista". Anledningen till att han fick så många fiender med åren var inte hans formidabla överlägsenhet, tvärtom gjorde han i princip alltid succé överallt utom i Prag, och ingen stad satte honom högre än musikens huvudstad Wien; utan hans motgångar kom sig av hans egen arroganta och excentriska karaktär. Han föraktade publiken och dolde det inte, och hans liv kantades av skandaler med enleverade kvinnor, som han sedan alltid släppte efter några år. Han gifte sig omsider och fick en son Achille, men också detta hans enda äktenskap slutade i skilsmässa efter bara några år. Han var på något sätt oförmögen till vanliga mänskliga och bestående relationer.

Desto högre var han uppskattad av vänner som förstod sig på honom, som Rossini, som menade att "om Paganini börjat komponera operor skulle han ha slagit ut oss alla", och Berlioz, som Paganini alltid hedrade med att kalla "Beethovens enda värdiga efterföljare", Schubert, Schumann och Mendelssohn samt kanske framför allt Chopin och Liszt, vilka tog djupa intryck av Paganini och gjorde för pianot vad Paganini gjort för violinen.



Och det är väl Paganinis viktigaste insats. Genom sin extremt överlägsna tekniska musikaliska begåvning, som var helt naturlig, gjorde han instrumentalsolisten till en gud genom utvecklandet av en hisnande virtuositet. Både Chopin, Liszt och Rachmaninov är otänkbara utan Paganinis föredöme. Både Liszts och Rachmaninovs mest lysande verk är direkta arrangemang av Paganini, och alla Chopins etyder har sina rötter i Paganinis berömda opus 1 "Caprices", alla violinisters Bibel.

Vad som stukade Paganini var dock hans sjukdom. Genom sina lösa förbindelser ådrog han sig en venerisk sjukdom i 35-årsåldern som han aldrig fick bukt med. Detta göt olja på lågorna för alla hans avundsmän och belackare, som skadeglatt fröjdades åt "det naturliga straffet för hans skamlöshets övermod" och trappade upp kriget mot honom i pressen och genom ryktesspridning. Ändå gav Paganini aldrig upp. Han turnerade in i det sista så länge han kunde stå på benen, och under ett år (1831, vid 49 års ålder,) turnerade han 5000 miles i vagn och gav 151 konserter. Sjukdomen inverkade inte alls menligt på hans skapande, och det var bara under de sista åren han började tackla av i sitt dittills ständiga "tempo furioso" av skapande, resande, konserterande och kärleksaffärer. Han dog 1840 i Nizza 57 år gammal men blev inte begravd förrän 36 år senare i Parma. Hans egentliga hemstad hade dock varit Genua, en fri stat när han föddes, som dock liksom Venedig krossades politiskt av Napoleon. Endast politiskt stod sig Paganini alltid väl med alla, då för honom musiken stod över både politiken, världen och publiken. Både Napoleon och hans fiender kunde uppskatta ett sådant fullständigt förakt för allt för konsten och skönheten ovidkommande.

Både Paganini och Liszt har som exhibitionistiska estradörer jämförts med moderna rockmusiker, men jämförelsen är fullständigt irrelevant. Skillnaden mellan artister av Paganinis och Liszts halt och dagens rockartister är att de senare bara är exhibitionister och ingenting annat och betraktar alla medel som tillåtna för att förstärka intrycket av deras exhibitionism genom vrål och tjut och oväsen förstärkt in absurdum av hörselskadliga förstärkaranläggningar, medan Paganini och Liszt uppträdde utan mikrofoner och strålkastare och bara fäste avseende vid kvaliteten. Romantikerna levde för skönheten, medan dagens masspublikfriare från rockscener har offrat all skönhet för den rena fåfängan.

En läsare:

"Er artikel om Paganini är missvisande i många avseenden. Han var en musikens charlatan och som sådan kanske den störste, han var en dilettant som bara spelade sina egna kompositioner, och den främsta anledningen till att han lät publicera så få av sina kompositioner var att han själv (bättre än någon annan) var medveten om deras brister. Han var en egotist som levde bara för sitt eget självbedrägeri som bestod i en förryckt självförgudning, som tog sig uttryck i hans avskräckande mytbildning om sig själv. Han var ingen riktig musiker utan bara en teknisk trollkonstnär och taskspelare som använde sig av musiken som medel för att framhäva sig själv mer än musiken. Att andra liknande musikaliska egotister som Liszt och Rachmaninov då följde hans exempel är inte alls märkvärdigt, då de i Paganinis exempel såg ett sätt att själva kunna ägna sig åt befängd självförgudning och egenkärlek."

Tydligen fortsätter då Paganinis kontroversialitet långt efter hans död. Läsaren har tagit fasta på kritiken mot Paganini och valt att fullkomligt ignorera allt positivt som kan sägas om honom, hans liv och hans verksamhet. Det är att vara ensidig. Tyvärr är detta vanligt i Sverige och nästan utmärkande för den svenska mentaliteten, att man tar fasta på allt som är negativt för att få en anledning att blunda för det positiva, vilket i synnerhet skapande konstnärer i Sverige alltid har fått erfara orättvisan av. I stället för att uppmärksamma vad en konstnär är och gör och vad det är han säger betonar man vad han saknar och inte behärskar och tystar man ner honom med detta. Är det inte då vettigare att ta fasta på det positiva och bortse från det negativa, som ju bara kan ha negativa konsekvenser? Är det inte bättre att uppskatta och uppmuntra skapande naturer för deras ovanlighets skull i stället för att, som om unikheter var ett brott, slå ner dem och utesluta dem ur vanliga människors gemenskap för att de inte är som andra?

Vad man än kan ha att andraga och invända mot Paganinis arrogans och ansvarslöshet kvarstår det faktum att hans banbrytande pionjärverksamhet för utvecklandet av violinspelet haft avgörande betydelse för hela musikhistorien och inte bara för hans främsta beundrare Schubert, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Chopin, Liszt och Rachmaninov. Inte bara hans musik (där hans 24 Capriccios opus 1 har en erkänd ställning som oöverträffade mästerverk för soloviolin) utan även hans personlighet fick ett inflytande långt över musikens horisont. En annan konstnär som djupt påverkades av Paganini var baletthistoriens störste mästerdansör Vaslav Nijinskij, som gjorde en balett på Paganinis liv där han tog fasta just på den avund som förföljde och drabbade Paganini utan någon rätt. Han var erkänd under sin tid som sin tids främste violinist, han var så mycket en total violinist att han nästan blev ett med violinen:

"Fem fot och fem tum lång, med ormkropp, visade han upp ett långt blekt ansikte, markerade drag, kroknäsa och örnögon. Lockigt hår, som fladdrade kring skuldrorna, dolde en påfallande smal nacke. När han spelade var det som om två figurer var ingraverade i hans kinder. Figurerna liknade f-hålen på fiolen," skrev en kritiker.

För Schubert var upplevelsen av att höra Paganini spela som "att höra en ängel sjunga," och Franz Lehár skrev en operett "Paganini" om honom. Han var därefter fritänkare och vägrade på dödsbädden ta emot kyrkans sakrament, vilket fick till följd att kyrkan vägrade begrava honom. Hans son Achille lyckades bereda honom en tillfällig grav efter fem år, men det var först i mitten på 1870-talet, alltså efter 35 år, som han äntligen fick en sista anständig viloplats i Parma.

Naturligtvis måste en sådan personlighet sätta outplånliga spår i alla människors medvetanden och inte bara i musiken.

Länk till "[Paganinis mörka hemlighet](#)"

Rossinis och Schillers "Wilhelm Tell"

Friedrich von Schiller, som fyller 250 år senare i år, avled endast 45 år gammal i lungtuberkulos men hann under sin intensiva levnad avge sin tids kanske kraftfullaste impulser för främst litteraturens och romantikens utveckling. Han brukar jämföras med Goethe, som dock var mycket träigare och faktiskt tråkigare, medan huvudinvändningarna mot Schiller brukar vara mot hans sentimentalitet och naiva pathos. Goethe var en kälkborgare som förföll till självgodhet i sin oantastligt etablerade ställning som diktarfurste upphöjd till premiärminister i hertigdömet Weimar, han hade turen att få en hertig till sponsor, medan Schiller tvingades ta till mycket krokigare vägar. Hans stränge far försökte tvinga honom att överge diktarkallet, varpå detta naturligtvis bara blev starkare motiverat. Fadern var militärläkare, och sonen tvingades in i samma hårt disciplinerade fälla och måste överge sina ursprungliga planer på att bli präst. Som diktare slog han igenom med det frihetsträngande dramat "*Die Räuber*" ("Rövarna") som dock råkade illa ut för censuren fastän han publicerade det anonymt, och han måste fly från sitt universitet i Württemberg, där han av hertigen strängeligen förbjöds att skriva om någonting annat än mediciner. Han var då 22 år gammal.

Hans huvudansträngning inom det dramatiska området är dock "*Don Carlos*", en spekulation i vad som egentligen hände med den spanske tronföljaren, Filip II:s son, som dog under gåtfulla omständigheter i fängsligt förvar endast 23 år gammal. Det är ett väldigt kammardrama där allting händer inom slutna väggar, som han använder som form för att framföra sin universalidealism – Don Carlos' vän markisen Posa är den egentliga huvudpersonen, en malteserriddare som just kommit tillbaka efter att ha slagit tillbaka turkarnas anfall på Malta, varpå kungen får förtroende för honom, vilket han skickligt utnyttjar diplomatiskt för att influera kungen i liberal riktning, och han lyckas nästan hela vägen ända fram. Han kommer så långt, att han får kungen att allvarligt överväga att införa samvetsfrihet i Spanien, som då är världens supermakt. Men inkquisitionen vaknar till liv inför detta hot, och både markisen och Don Carlos blir dess offer – markisen mördas, och Don Carlos isoleras fullständigt i ett så rigoröst fängelse att han bara kan försmäktas ihjäl.

I jämförelse med "*Don Carlos*" höga resning och arkitektoniska monumentalitet är hans sista drama "*Wilhelm Tell*" en bagatell om dock det är hans sceniskt mest lyckade verk. Återigen är det friheten som gäller, och handlingen skildrar schweizarnas frihetskamp mot den habsburgska överhögheten och tyranniet. Pjäsen är beundransvärt polyfon, det saknas inte argument för kejsardömet, och det centrala kärleksparet representerande de båda ytterligheterna dras båda till den motsatta ytterligheten. Handlingen är *action*-betonad, och i centrum står den duglige armbortskytten Wilhelm Tell som av den habsburgska fogden tvingas till att skjuta prick på ett äpple som placeras på hans späde sons huvud. Ifall han skulle missa reserverar Tell en andra pil för fogden, vilket inte undgår fogdens misstänksamhet, och Tell fångslas fastän han lyckas klyva äpplet från gossens huvud med ett mästerskott. Och så går det som det går, och pjäsen avslutas med en gränslös frihetsglädjeyra när fogden till slut framgångsrikt likviderats och upproret mot Österrike tar fart i hela Schweiz.

Naturligtvis var det knappast lätt att göra opera av denna brokiga handling förvirrade lapptäcke, men Rossini gav sig inte. Han ville en gång för alla visa att han kunde göra en stor seriös opera också och

inte bara buffor, och meningen var att detta stora operaförsök skulle bli hans avsked till scenen. Han anlidade en hel radda med librettoförfattare, den ena sämre än den andra, och han avpolleterade dem alla efter hand när resultatet bara blev värre och värre. Till slut blev det ändå en sorts libretto av det hela, där kärleksparet fullständigt skymmer bort Tell och frihetskampen, vilket tyvärr skämmer operan, som annars har alla Rossinis främsta kvaliteter, där framför allt de många och rika körerna intar en imponerande hedersplats. Musiken är överlag suverän och störs bara av de många recitativen, som tyvärr är nödvändiga för handlingen, men värst är balettinslagen, som tyvärr var obligatoriska enligt Parisoperans bestämmelser 1828. Avlägsnar man baletthoppandet, de musikaliskt meningslösa recitativen och kärleksparets jolmiga idisslanden framstår operan som kanske Rossinis musikaliskt bästa. Problemet är att den är fyra timmar lång, vilket 1828 års Pariserpublik fann alltför mördande.

Operans öde blev därför att nedskäras efter hand mer och mer, men tyvärr var de bitar som skars bort de bästa bitarna. Till slut framfördes bara de bedrövliga balettbitarna, Rossinis plattaste musik. Berömd är den autentiska anekdoten om hur Rossini en dag på en gata i Paris mottog den positiva nyheten av en god vän, att man hade framfört en hel akt oavkortad ur "Wilhelm Tell". Rossini trodde inte sina öron och frågade slagen av häpnad: "Menar du verkligen att de framförde HELA akten???"

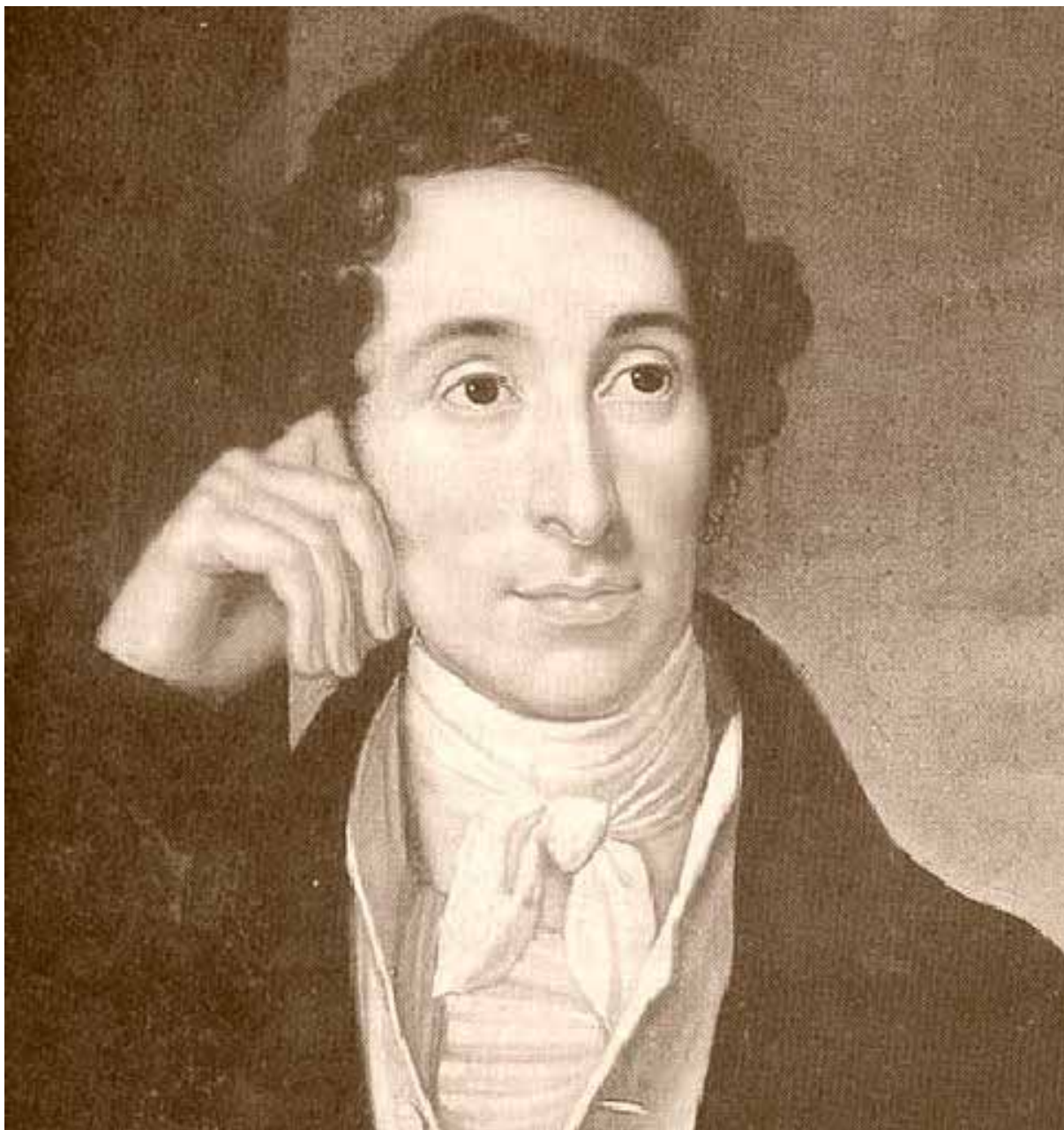
Operan hamnade omsider på is, och även om den långt senare togs till heders igen så blev den aldrig någon publikopera. Den brukar framföras ungefär på samma sätt som hans långt senare tillkomna "ålderdomssynder" "*Stabat Mater*" och "*Messe Solennelle*" i små sammanhang för mera exklusiva publik.

Dock kan det inte nog betonas, att musiken är det inget fel på. Tvärtom – den är fullständigt suverän, och det är faktiskt inte så konstigt att Rossini under sina största framgångars dagar med besked konkurrerade ut Beethoven. Rossinis musikspråk är klarare, renare och mera klassiskt, hur ojämförlig Beethoven än är som den klassiska musikens stormästare. Det enda Rossini kan beskyllas för i sina operor är att hans librettister tyvärr alltför sällan om alls kunde leva upp till hans överlägset klassiska nivå.

Om Schiller hade fått leva hade han sannolikt överträffat Goethe, som var en blek dramatiker i jämförelse med Schillers brinnande pathos och idealism. Båda har hamnat i bakvatten under 1900-talet genom deras lands och kulturs totala baktändning, och särskilt Schiller, som körts över fullständigt, medan Goethe dock överlevt. En återupprättelse av Schiller och hans oerhörda betydelse till exempel för konstnärer som Beethoven och Dostojevskij vore därför inför hans 250-årsdag i november verkligen angelägen.

"Jag ville ha Goethe som min kulturminister, och han sade inte nej, men han tänkte för länge på saken. Jag kan inte ha folk som tvekar. Schiller hade inte tvekat. Antingen hade han sett sin chans och accepterat genast, eller också hade han sett sin chans och skjutit mig genast."

- *Napoleon Bonaparte*



Carl Maria von Webers olycksöden.

För det första hette han inte "von" Weber. Hans pappa Franz Anton lade "von" till namnet av ren fåfänga utan att vara det minsta adlig. Anton Webern hette egentligen "von" Webern men skrotade sitt "von", men Carl Maria von Weber hade ingen rätt att kalla sig "von" men gjorde det ändå – och ingen skulle drömma om att kalla honom något annat.

Ej heller Giacomo Meyerbeer skulle någon drömma om att kalla något annat. Men denne store operakompositör, Webers gode vän, hette egentligen Jakob Beer och var berlinare. Han hade ingen rätt i världen att kalla sig Meyerbeer eller Giacomo men tog sig dessa namn ändå, ungefär som Charles Carter tog sig namnet Charlton Heston.

Den gudabenådade Carl Maria von Weber var även gudabenådad med otur. Han var visserligen lycklig genom sin sällsamt harmoniska natur, så att alla hans olycksöden rann av honom som vatten på

en gås, vare sig det var penningnöd, skulder, förgiftning, arrestering, utvisning eller något annat opåkallat. Hans försmädliga förgiftning, som gjorde att han nästan förlorade sin röst, kom sig av att det bland hans vinflaskor råkade ha hamnat en flaska med salpetersyra, som han drack upp som vilket vin som helst – det var ju vinetikett på det. Det var hans fars fel, som hade blandat samman buteljerna. Det kostade musikern två månaders konvalescens.

Han var lika lätt på penningpungen som Mozart, (vars hustru var Webers kusin,) och därför var han normalt ständigt skuldsatt. När det ville sig illa blev han arresterad för förskingring, till vilket han var ungefär lika oskyldig som Mozart. Vad som slutligen dock tog hans liv var lungtuberkulos 40 år gammal.

Ändå hann han med epokgörande operor, som förde operakonsten 50 år framåt i tiden i ett nafs. Den som kanske varmast höll av honom av alla var den åldrande Beethoven. De möttes i Karlsbad 1823 när Beethoven redan var långt nere i utförsbacken om inte redan i botten. Men som riktiga musiker alltid gör förstod de varandra trots alla svårigheter, och Beethoven omhuldade Weber med vad som bara kan kallas ömhet. De utbytte djupgående tankar om operakonsten, Webers "Friskyttan" och "Oberon" spelades då i hela den tyskspråkiga världen, och Weber beundrade "Fidelio", som han hämtat mycket inspiration ur. En annan sak hade Weber och Beethoven gemensamt: båda hade svårt för Goethe. Båda hade träffat honom, men Beethoven hade funnit honom kälkborgerlig, och Weber hade inte kunnat med honom. I stället hade Weber älskat Wieland.

Schiller låg närmare båda komponisternas hjärtan, och det var Weber som komponerade den första versionen av operan "Turandot" till Schillers text, en opera som liksom flera av Webers nu sällan spelade operor orättvist fallit i glömska – om de ens någonsin uppmärksammas. "Friskyttan" förblir hans trumfäss, men samma originelle mästarkompositör gjorde även ett tiotal andra operor.

Weber var även den första av alla dessa lungsiktiga 1800-talsromantiker inom musiken, som hostade ihjäl sig medan de skapade tidernas vackraste musik. Chopin var kanske den ypperste och mest tragiske av alla dessa, hans musik är oöverträffad i harmoni, renhet och melodisk fantasirikedom ännu idag, men Weber var den förste och den definitiva banbrytaren i den romantiska musiken. Problemet med alla dessa gudomliga fall av lungtuberkulos har ständigt omdiskuterats, och en sak är säker: många av dessa geniars självuppoftning för det maximala skönhetsidealet måste ha resulterat i kraftigt uppskruvad och i många fall överspänd känslighet, vilket då samtidigt kan ha inneburit ökad sårbarhet och mottaglighet för mera djupgående infektioner. Det är bara teorier, men de kommer alltid att förbli aktuella och omdiskuterade så länge den klassiska och romantiska musiken ännu lever.

Spontini och Cherubini

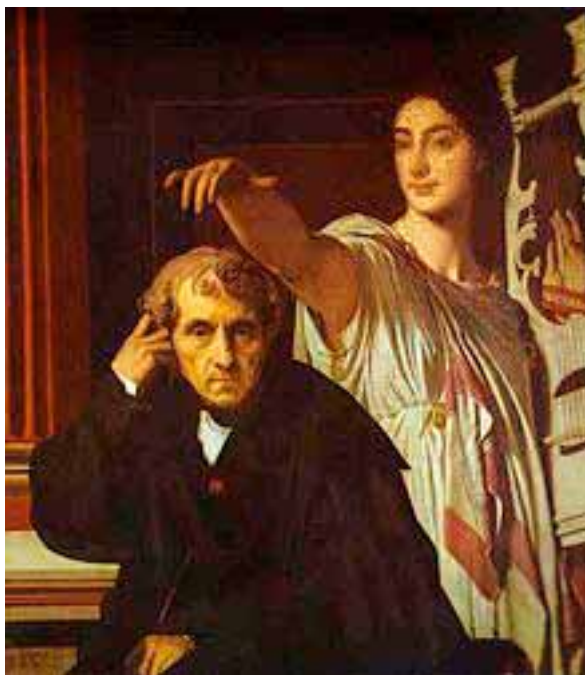
Båda var framstående windböjtlar men på olika sätt, då den ena fick stryk och den andra klarade sig. Båda var framstående operakompositörer och ledande på sin tid i Paris med ett tjugotal gedigna operor vardera på sitt samvete, men båda sålde sina själar till djävulen och kom sig fram på det sättet. Djävulen i fråga var till en början Napoleon. Det var i rent propagandasyfte som Napoleon anlidade Spontini till att komponera operan "*Hernan Cortez*" om den spanske kondottiärens erövring och förstörelse av indianernas Mexico för att därmed rättfärdiga Napoleons förödande fälttåg mot Spanien, som faktiskt blev Napoleons första motgång och nederlag – värre skulle följa. Även Cherubini var en stor fjäskare för de styrande terroristerna i Frankrike, och när Ludvig XVI avrättades offentligt var florentinaren Luigi Cherubini den som hyllade saken med en smäktande kantat. Något sådant skulle Beethoven aldrig ha gjort.

Båda fann sig i trångmål när Napoleon omsider föll. Spontini tappade fattningen totalt och gick under jorden, medan Cherubini hade ett omfattande nervsammanbrott med åtföljande depression av varaktig längd. Han var dock den förste att hämta sig och befann sig i London och hade lyckats komma på god fot med både preussiske kungen och Londons etablissemang, när Napoleon plötsligt gjorde come-back. Till all lycka för Cherubini och Spontini så varade dock denna inte särskilt länge.

Båda fick betydande befattningar i Paris musikliv inför den nya regimen under Ludvig XVIII, som båda hyllade entusiastiskt i smäktande kantater. Spontini hade dock lärt sig något om fransmännens politiska nyckfullhet och föredrog att lämna Paris för att söka bättre trygghet i Berlin. Han bedrog sig fatalt. Han kom till att börja med upp sig rejält och inhöstade en del avgörande framgångar, men berlinarna tyckte inte om italienare. "Vad gör en italienare här, när vi har tyska operakompositörer, som komponerar mycket bättre på tyska?" hördes det röster som sade, framför allt i lägret bland Weberanhängare, av vilka den tongivande var Wagner. Även Meyerbeer uppträdde mot Spontini och lyckades omsider manövrera ut honom fullständigt. Den gamle operamästaren Gaspare Spontini med 23 operor bakom sig, främst den mästerliga klassiska "Vestalen", drog sig tillbaka i bitterhet för resten av sitt liv och åkte hem till Italien. Allt hans krypande för Napoleon och preussiska kungligheter hade för hans del bara slutat med förödmjukelser.

Luigi Cherubini stannade dock i Paris och lyckades befästa sin ställning som stadens ledande kompositör genom att flitigt ombesörja Pariskonservatoriets välfärd och utveckling och göra detta till Europas ledande. Detta är kanske Cherubinis mest bestående insats som musiker. Hans 29 operor har för länge sedan fallit ur de flesta repertoarer medan dock hans ganska voluminösa sakrala musik har stått sig bättre, främst hans båda requiem, det andra i d-moll för orkester och manskör. Dock ansåg Beethoven Cherubini vara sin tids ledande kompositör, och ännu Brahms framhöll, att hans opera "*Medée*" var den främsta av alla operor. Vem har hört den idag?

Hans sista opera hette "*Ali Baba*" och var ett monstruöst verk på fyra akter, hans mest omfattande någonsin. Det såg elva föreställningar och lades sedan ner. Cherubini bevistade själv en av dem men gick mitt i när han insåg att den knappast skulle visa sig hållbar i längden.



Dock vore det synd att låta dessa båda gamla italienska mästare sjunka ner i total glömska. Hur utslätad, odramatisk och pedantisk deras musik än kan förefalla, så låter den ändå bra, vilket är mer än vad man kan säga om 999 promille av dagens musik under ledning av sådana som Stockhausen och rockmusikerna. Lisan i den gamla hederliga harmoniska och genomkomponerade musiken finns kvar och kan alltid utgöra något av en tröst i sin kontrast mot vår tids förskräckliga jämmerdalsoväsen, som dess utövare vågar kalla musik.

Apropå Cherubini – musikaliskt collage

Han var kanske 1800-talets mest odelat och oreserverat erkända mästare. Både Beethoven och Brahms hyllade honom med superlativer som de icke unnade någon annan, och om något så är Cherubini stilsäker. Han växte upp med Glucks epokgörande operareformer och blev samtidig med Mozart, som han lärde sig det mesta av och som han alltid förblev absolut trogen som sin ende mästare. Cherubinis karriär som operakompositör tar vid exakt där Mozart slutar, och han dominerar sedan operascenen med Spontini och Paisiello ända tills Rossini dyker upp med andra romantiker som Weber och Wagner i släptåg. Cherubinis tid som 82-åring tar slut ungefär samtidigt som "*Tannhäuser*" har premiär.

Men i motsats till alla dessa exhibitionisters pompösa eller överdrivet virtuosa självexponering var Cherubini en man som föredrog att dra sig undan. Han hade ett svårt kynne och led av ständigt återkommande mycket djupgående depressioner, under vilka han inte tyckte om att visa sig för folk. De få porträtt vi har av honom visar en ganska konsekvent surpappa med alltid neddragna mungipor, ungefär som Berwald. Hans Requiem i c-moll är en ganska dyster tillställning utan något hopp eller ljus, som slutar i gravens mörker. Dess bästa partier är när han låter sin glänsande kontrapunktik briljera i den korta Sanctus-satsen. Men en sträng återhållsamhet präglar nästan allt vad han komponerat, som är nästan motsatsen till publikfriande. Högst när han i sina stråkkvartetter mot slutet av sitt liv, som är alldeles enastående i sin bländande originalitet, men inte ens i dessa när han fram till en allmän publik. Man saknar något i hans musik, något lyser ständigt med sin frånvaro hur bländande tekniskt välkomponerad och innovativ den än är, och så kommer man på vad det är. Cherubini har aldrig komponerat en melodi eller ett tema som man minns.

Vad hjälper den mest raffinerade kontrapunktik i världen om man inte ens kan frambringa en vanlig enkel melodi? Det är på denna punkt han faller. Beethoven och Schubert slår ut honom direkt, och han har ingen chans mot Rossinis och Webers och Wagners melodiska käckhet, som producerar schlagermelodier man minns för alltid direkt på löpande band i opera efter opera.

Dock förblir han beundrad av Beethoven och Brahms för sin överlägsna kontrapunktiska stilsäkerhet, ty Beethoven och Brahms vet vad kontrapunktik är. Även Bach visste detta och är väl den överlägsnaste kontrapunktikern av alla. Men vad är kontrapunktik annat än mekanisk hantverksskicklighet? Ursäkta denna hädiska kättarfråga, men även Brahms fick skäll (av främst Hugo Wolf) för ett tomt kontrapunkterande kring teman som bara var ofullgångna fragment. Visst kunde Brahms göra melodier, men ofta förfaller han till tomt orerande i ren abstrakt kontrapunktisk meningslöshet, liksom Beethoven också understundom gör, för att inte tala om Bachs stundom alltför mekaniska kontrapunktiska torka. Vad är väl meningen med alla dessa överväldigande polyfoniska utsvävningar av bara ornamentik utan substans, när man ändå omöjligt kan uppfatta alla dessa olika toner och teman på samma gång? Deras huvudfunktion verkar ju vara att till varje pris bara försöka överrösta varandra.

De största melodikerna behövde inte fylla ut något tomrum i sina melodier med kontrapunktiska utveckelser och dekorationer då en melodi är nog i sig om den är god nog. Den talar för sig själv och behöver inte bredas på med extra stämmor. Detta förstod de ledande romantikerna som Schubert, Bellini och Chopin, som visserligen kunde kontrapunkt men slapp behöva överdriva den för att framhäva sina melodier som var alldeles tillräckligt sångbara för att kunna sjunga för sig själva och klara sig i ren homofoni.

Denna självklara medvetenhet om musikens absoluta innersta väsen innehade även Händel, den kanske gedignaste musikmakaren genom tiderna, den förste som verkligen kunde göra melodier på löpande band för alla tider och som aldrig lät kontrapunktiken dränka dem. Fastän han var lika virtuos kontrapunktiker som Bach (om dock icke lika formalistisk) lät han aldrig kontrapunktiken spela en viktigare roll än melodin, som han kanske mer än någon annan kompositör förstod att rätt sätta i sitt sammanhang som den enda naturliga kungen och hjärtpunkten i musikens rike.

Även Beethoven hyllade Händel mot slutet av sitt liv som alla tiders störste kompositör, och Sibelius, den mest genommusikaliske tonsättare Norden har frambringat, yttrade om Händel, att om 1800-talet återupptäckte Bach, så borde 1900-talet ägna sig åt att återupptäcka Händel.

Tyvärr blev det inte så. 1900-talet fick bekymmer med två världskrig och atombombs-terror i stället, varför skönheten kom av sig, musikvärlden ballade ur och hängav sig åt tolvtonstekniken och atonalismen i stället, som om denna kunde skänka lika stor tillfredsställelse som Händel och Bach. Det finns bara en sak som mänskligheten alltid har lyckats med: att överträffa sig själv i dårskap.

Följaktligen väntar Händel fortfarande på att bli återupptäckt hel och hållen. Där finns i alla fall 23 oratorier och 43 bedårande operor att hämta – om vart och ett av dessa verk i medeltal antas vara i två timmar, är bara detta 112 timmars musik – mer än dubbelt av hela Johann Sebastian Bachs produktion. Det var en man som höll i gång!

Den gamle Rossini och den gamle Sixten Ehrling.

Den nu 75-årige svenske världsdirententen konserterade i Göteborg med Rossinis ålderdomsverk "*Stabat Mater*" i Annedalskyrkan veckan före påsk med Storans kör och orkester. Den gamle Rossini började i sin ålderdom plötsligt komponera sakralt efter att tidigare nästan bara ha gjort framgångsrika komiska operor. Beethoven själv rådde honom att endast hålla sig till komisk musik, då han aldrig skulle kunna överträffas på detta område, och Beethoven fick rätt. Ingen musik har någonsin varit så humoristisk som Rossinis. Han blev så framgångsrik på detta område att han förtjänade så fabulöst mycket pengar på sina operor att han blev sin tids rikaste musiker utan jämförelse. Tyvärr är dock rikedom och musikaliskt skapande svårkombinerligt. Detta visade Rossini själv genom att överge sitt komponerande för att i stället hänge sig åt den sköna konsten att laga och avnjuta mat.

På sin ålderdom återföll han dock till något komponerande igen, och de kompositioner han försiktigt presenterade då kallade han "sin ålderdoms synder". De var blygsamma först och helt i den glansfullt spirituella Rossinistilen, som till exempel "*La Danza*", men de mynnade omsider ut i de mer storslagna sakrala verken "*Stabat Mater*" och "*Messe Solennelle*".

"*Stabat Mater*" är strängt hållet, så att dess inneboende kraft blir desto mer verkningsfull när den koncentreras i de två sista verket avslutande körsatserna, "*Quando Corpus*" a cappella och en gedigen slutfuga "*Amen*". I det andra ålderdomsverket "*Messe Solennelle*" bryter den Rossinianska komiken och

lekfullheten mera drastiskt och okontrollerat igenom två av musiklitteraturens mest virtuosa prestofugor, den ena dubbel. Rossini kunde aldrig upphöra att vara en humorist hur sakral han än blev, och det har vi skäl att vara tacksamma för, så litet humor som det annars finns i den klassiska och religiösa musiken.

Sixten Ehrling genomförde tre föreställningar av "*Stabat Mater*" på skälvande ben men med oförminskad kraft som dirigent. Han går med svårighet och måste nästan stödjas, men dirigentskapsperfektionen är den samma: solisterna klagade på att det gick för fort, orkestermusikerna klagade på hans stränga krav, och så vidare.

Detta är Ehrlings tragedi: han har alltid hänsynslöst offrat det mänskliga för den musiktekniska perfektionen. Han har alltid så hängivet bara haft öra och sinne för det rent musikaliska och musiktekniska att han varit blind för mänskorna som haft till uppgift att prestera det. Därför förlorade han sin befattning som hovkapellmästare i Stockholm och dirigent på heltid för att i stället bli lärare vid Juillardmusikskolan i New York. Inget ont om teknisk musikalisk perfektion, men Sir Georg Solti kom betydligt längre som världsdirigent med att även ha sinne för den mänskliga faktorn i musiken.



Den extrema paradoxen Rossini.

Schablonbilden av Rossini är föreställningen om den gladaste och mest humoristiska av alla kompositörer någonsin, och visst är den riktig: vid 31 års ålder hade han fullbordat 34 operor, av vilka några är de mest glädjesprudlande i musikhistorien, främst naturligtvis "*Barberaren i Sevilla*" (komponerad på tre veckor vid 24 års ålder) men även andra äss såsom "*Italienskan i Alger*" och "*Den tjuvaktiga skatan*", medan dock huvuddelen av dessa 34 operor är allvarliga tragedier. Dock var det som glad lax han slog igenom, och hans utomordentliga sinne för humor förfelade aldrig sin verkan. Till och med den ödesbetryckte Beethoven imponerades därav och rådde Rossini att bara komponera buffaoperor. Hade Rossini hållit sig till den genren hade han kunnat nå en absolut topposition i musikhistorien som operans genom tiderna mest snillrika och infallsrika mästare. Men något kom emellan.

Var det äktenskapet? Många har skyllt hans olyckor på det. Han gifte sig vid 30 år med en av sina sångerskor, och äktenskapet blev inte lyckligt. De separerade efter åtta år, varefter Rossini sammanlevde i Paris med en annan sångerska, som tog hand om honom och som han gifte sig med vid 53 när hans första hustru hade dött. Men mest av alla synes Rossini ha älskat sin mamma.

Även under hans mest hektiska glansdagar i Neapel under frenetiska operaturnéer och då han dagligen och nattligen utsattes för samtidens skönaste och mest teatraliska kvinnliga scenpersonligheter med guld i både röst och bröst synes han ha hållit sig affektionsmässigt till sin mamma, som utan konkurrens förblir hans livs dominerande dam. Detta märks som tydligast vid hennes bortgång 1829, när Rossini stod på höjden av sin karriär med sin största opera färdig i Paris, "Vilhelm Tell". När hans mamma dog upphörde Rossini nämligen att komponera och förblev tyst i nästan 40 år.

Detta är kruxet med Rossini. Under 25 år är det enda man hör om Rossini hans sjukdomar och melankoli. Han dricker brunn och reser på ständiga hälsokurer men blir aldrig frisk utan svävar ständigt mellan liv och död och låter som om han oavbrutet låg på dödsbädden. Han lyckas visserligen åstadkomma ett berömt "*Stabat Mater*" efter 12 års tystnad, men det är ungefär allt. Det är en suck som enda brott mot den långa tystnaden.

Denna musikhistoriens mest framgångsrika och strålande karriär avbröts alltså helt utan synbar anledning och övergick i en misär utan like. Rossini hade allt och i synnerhet pengar, men vad hjälpte det när han ändå bara kände sig eländig hela tiden.

Efter 25 års träda flyttade han tillbaka till Paris med sin gamla älskarinna och nya fru Olympia och började äntligen småningom komma i gång igen. Det blev ingen mera opera, men det blev vad han själv kallade "små synder på ålderdomen". Den mest betydelsefulla av dessa är den sista, hans "*Petite Messe Solennelle*" som han själv kallade sin "ålderdoms sista dödssynd", och han tilltalade Gud själv i dess partitur sålunda: "Kära Gud, här har du den fullbordad, denna stackars lilla mässa. Har jag gjort ett stycke helig musik eller fördömd musik? Du vet ju att jag föddes till att bara göra komiska operor. Litet kunskap och en del hjärta, det är allt. Så var då helgad och fixa mig en plats i Paradiset."

Denna lilla mässa, skriven för 12 röster, piano och orgelharmonium är i själva verket en av den sakrala musikens absolut skönaste pärlor. Den ansluter direkt till Bach och Palestrina och blottar en i sin koncentration och sitt harmoniska mästernskap en nästintill absolut klassicism, vars renhet och originalitet saknar motstycke. Med ytterst små medel når Rossini lika högt och stundom högre än Bachs och Palestrinas absoluta toppar. Den uruppfördes när han var 72 och manifesterar en strålande vittnesbörd om att Rossini trots 35 års sjukdom och tystnad fortfarande var sig själv och framför allt fortfarande hade kvar sitt suveräna och oöverträffade musikaliska sinne för humor.

Musikhistoriens vackraste kärlekssaga.

Detta är en fullkomligt sann historia. Det är ingen roman, ingen dikt, ingen legend, ingen fantasi, utan bara rena rama sanningen.

Vincenzo Bellini föds i Catania på Sicilien troligen den 3 november 1801 i en musikerfamilj. Hans far var skicklig pianist och orkesterdirigent, och även två av Vincenzos bröder blev professionella musiker. Vincenzo själv spelade piano redan vid fem år och började komponera vid sex. Hans bana som musiker var alltså självklar från början.

Han lovade bara gott, och hans karriär började bara väl. Emellertid var hans temperament mycket vekt med en tydlig dragning åt melankoli och "ömhetens tårar". Hans största musikideal var Pergolesi, den mycket originelle och genialiske kompositören som inte blev äldre än 26 år (1710-36), och Vincenzo önskade själv tidigt att få dö ung. Hans utseende gick väl ihop med hans melankoliska temperament: en spröd och gämlig gestalt med änglaansikte, ljusa lockar och blå ögon. Sådana nordiska utseenden är alltså vanliga på det sedan årtusenden etniskt otroligt uppblandade Sicilien.



En sak gav honom dock en fullkomlig levnadslycka, och det var hans ungdoms första stora och hans livs enda kärlek Maddalena Fumaroli, den blida och ömma dottern till en adlig ämbetsman i hög ställning, den fullkomliga skönheten, det romantiska idealet. Han uppvaktade henne som sig bör, men hennes förnäma familj ville inte veta av någon förbindelse med en musikerfamilj. Han förbjöds visa sig mera i hennes hus. Då tog han mod till sig och löpte linan ut i full konsekvens och levererade ett fullkomligt korrekt frieri och det offentligt. Hennes familj gav honom korgen. Ändå förblev han henne trogen livet ut. Han lovade henne, att endast musiken skulle bli hennes rival om hans kärlek, och det löftet bröt han aldrig.

Hans karriär blev sedan en enda oändlig triumfodysse. Han lade bokstavligen världen för sina fötter, börjande i Neapel, sedan i Milano och Venedig, och sedan London och Paris. Hans operor brukar anföras som nio till antalet, men i själva verket var de fler, egentligen tolv. Emellertid blev operor som "Drottning Christina av Sverige" och "Orestes" bara fragment, medan andra som "Zaira" och "Ernani" inte har bevarats.

De nio officiella och bevarade operorna är "*Adelson e Salvini*" (om Irland på 1600-talet, Neapel 1825,) "*Bianca e Fernando*" (om siciliansk medeltid,) "*Il pirata*" (Sicilien på 1300-talet, Milano 1827, Bellinis genombrottsopera,) "*La straniera*" (åter medeltid men i Bretagne, Milano 1828,) "*I Capuleti ed i Montecchi*" (Bellinis version av "Romeo och Julia", Venedig 1828,) "*La sonnambula*" ("Sömnångerskan", Venedig 1830,) "*Norma*" (Bellinis enda fiasko, romersk mytologisk tid, Casalbuttano 1831, där Bellini vistades under koleraepidemin,) "*Beatrice di Tenda*" (Norditalien 1418, Venedig 1833 för Teatro Fenice,) och "*Puritanerna*" (om vansinne på Cromwells tid, Paris 1834). Mästerverket bland denna mångfald av operor är väl "*Norma*", både musikaliskt, dramatiskt och mänskligt den mest originella höjdpunkten i Bellinis produktion. Dess historia kommer även som närmast Bellinis egen karaktär, då den förevisar ett mysterium. Norma, ett slags översteprästinna i

romersk förhistorisk tid, är samtidigt domare och verkställare av lagen. Hon kommer i konflikt mellan lagens bokstav och den mänskliga faktorn, varvid hon överger sin plikt och position för att i enlighet med den mänskliga faktorn hon föredrar duka under för dödsstraffet för sitt förräderi. Historien är nästan symbolisk men djupt mänsklig och åskådliggör ett evigt mänskligt problem. Norma bevisar sig ha rätt med att ta på sig straffet för att hon enligt lagens bokstav gör orätt. Rollen var en av Maria Callas paradroller.

I och med den totala framgången för "Puritanerna" i Paris kan inte Bellini komma högre. Han har erövrat hela världen och erkänns av alla (även av de äldre Rossini och Donizetti) som den främste.

I detta ögonblick når honom en tragisk nyhet. Hans vänner har försökt dölja det för honom, men i juni 1835 går det inte längre. Han får veta att hans ungdoms och enda älskade Maddalena Fumaroli den 24 september 1834 har avlidit.

Bellinis smärta är utsäglig. Vad som följer är det outränsakliga mysteriet Vincenzo Bellinis död. Han isolerar sig helt, han skyller på sitt gamla magbesvär, (han var 1830 dödssjuk i tarmvred,) och vill inte ta emot någon. Han har ingen aptit och ingen lust att leva. En läkare försöker förgäves komma åt att undersöka honom, men när denne äntligen släpps in (den 24 september 1835, på årsdagen efter Maddalenas död,) har Bellini samma dag avlidit.

Man försöker utröna dödsorsaken, en obduktion genomförs för att spåra eventuella förgiftningar, men mysteriet kan inte skingras. Endast skalderna är säkra och överens om att han dog av olycklig kärlek.

Samtidigt fullbordas på detta sätt hans kanske märkligaste konstverk hans eget liv. Det har därmed funnit den fulländade romantiska formen. Hans karriär har varit lysande och överträffat alla andras, och då är det som mest passande att ta steget ner till det definitivt mänskliga planet : kärlekens. En som beundrade Bellini oerhört var Richard Wagner, och det är kanske något av känslorna inför Bellinis kärleksdöd (endast 33 år gammal) som Wagner på sitt eget sätt ger uttryck åt i Isolde's kärleksdöd 30 år senare.

Bellinis musik förblir den renaste av all operamusik. Hans orkestrering är sparsam och koncentrerad då han bygger allt på melodin, denna den mest svärfångade och koncentrerade av alla kompositionsformer. Donizetti, Verdi, Puccini – alla byggde enbart på Bellinis fundamentalt melodiska grund. Hans melodier är inte lättköpta schlagers utan ofta harmoniskt komplicerade och intrikata historier, mer uttrycksfulla och innerliga än lätta att komma ihåg. Både Berlioz och Wagner byggde hängivet vidare på Bellinis uppfinning av den "oändliga melodin".

Den som förstod Bellini bäst var emellertid Chopin. De hade samma temperament, samma melankoli och sprödhets och stod varandra mycket nära som vänner, så nära, att Chopin uttryckte som sin sista önskan att få bli begravd vid Bellinis sida. Chopin stod på höjden av sin skaparkraft när Bellini dog, och det är som om även Chopins finaste melodik kommer av sig när Bellinis hjärta tystnar.

Kritik. Här är ett expertutlåtande :

"Av alla Rossinis efterföljare är Bellini den mest originelle, ehuru ingalunda den mångsidigaste – snarare är han något enformig i sin elegiska sentimentalitet, men det är likväl karaktär i denna enformighet: smärtans vällust och trånsjukans månskenssvärmeri har få besjungit med samma mästarskap, och ur hans rörande melodier andas den sicilianska herdevisans milda melankoli. Bellini är icke så snillrik och levnadsfrisk som Rossini, men han är i sitt arbete mer allvarlig och samvetsgrann än denne, och han har till förmån för den enkla bundna sången sökt avlasta något av dennes överlastade

koloratur samt ge affekten ett djupare uttryck. Jämte Rossini är även den smäktande Paisiello hans förebild. Bellini saknar egentlig dramatisk kraft och enhet, och han gynnar solosången på ensemblens och orkesterns bekostnad, etc."

I Sverige har Bellini i stort sett alltid grovt försummats, och hans enda här uppförda operor är väl "Sömnängerskan", "Norma" och "Puritanerna", fastän Jenny Lind kanske var den idealiska Bellinisångerskan. Det är egentligen bara två andra operakompositörer som liknar honom: Georges Bizet, lika oöverträffat ren och melodisk, samt den lika sicilianske Pietro Mascagni, men bara då i "*Cavalleria rusticana*", som trots sin grovhet rymmer många Bellinibesläktade moment; medan Bellinis närmast befryndade ödesbroder dock är Mendelssohn, som dog under liknande underliga omständigheter efter sin älskade syster Fannys bortgång.

En enda av hans samtida kolleger vände sig någonsin emot honom, och det var – hör och häpna! – Franz Liszt, som menade att Bellinis operor led av en inre svaghet.

Det är intressant att just Franz Liszt, ensam av alla, inte förstod sig på Bellinis väsen, liksom han heller inte förstod Chopin. Framtiden tillhörde denne Franz Liszt, som slog sig fram enbart genom sin oöverträffade teknik som pianist, som ytligt imponerade på alla, medan endast sådana som Chopin blev skeptiska inför denna pianohamrare som spelade sönder både flyglar och hammarklaver genom alltför våldsamt musicerande. En konsekvens av ett sådant musikpraktiserande kan sägas vara Karl-Erik Welins metod att göra en konsert av att gå lös på en flygel med yxa och såg för metodisk och överlagd demolering. Är det musik?

I en sådan värld är Bellini i det närmaste bortglömd. Hans spröda melodik har drunknat i Wagners och Richard Strauss storhetshysteri och i den atonala och modernistiska musikavart som blivit resultatet. Volymen har blivit viktigare än substansen, styrkan viktigare än renheten, och tekniken viktigare än äkthet och känsla. Kanske Bellini redan förutsåg denna utveckling och därför hellre dog än fortsatte.

Tidernas kvickaste komponist.

Han komponerade så fort att han måste skriva noter med båda händerna samtidigt. Denna svindlande snabbhet i skapandet tar sig också kanske de kvickaste uttrycken i musikhistorien genom infall, tvära vändningar, värre tungvrickningsövningar för sångarna än Rossini, en musikalisk humor som bara Puccini ibland kunde nå upp till efteråt, och kanske musikhistoriens roligaste operor. Gaetano Donizettis kvicksilveroperor är sprittande glada och smittar obönhörligt av sig.

I motsats till Bellini var han dock av naturen egentligen inte någon musiker. Hans familj förutbestämde för honom en karriär som jurist eller vetenskapsman, men han föll för musiken och producerade sin första opera vid 21 års ålder. Den skulle efterföljas av ett 70-tal.

När man hör hans sprittande muntra operor är det omöjligt att tänka sig att Donizetti genomlevde en värre tragedi än Robert Schumanns. Donizetti gifte sig 31 år gammal med Virginia Vasselli, som han älskade mer än sitt liv. Hon gav honom två barn, men båda dog. Några år senare dog Virginia själv i kolera. Donizetti stod då på höjden av sin karriär som Rossinis arvinge, populärast bland operakompositörer och den enda som verkligen kunde komponera glad musik. Man erinrar sig Verdis



öde, när hans båda barn och hustru hade dött, att ställas inför uppgiften att komponera en komisk opera. Verdi beslöt att lämna musiken på kuppen, men Donizetti valde att försöka hålla masken och försöka fortsätta ändå med sitt glada humör trots ohyggliga depressioner. Och han lyckades.

Hans kanske allra skojfriskaste opera är "*Don Pasquale*" från 1842 om en mycket gammal ungarl som beslutar sig för att äntligen gifta sig och åker på världens blåsning. Detta tema är ofta förekommande hos Donizetti: helt seriösa karaktärer som gör sig utomordentligt löjliga genom att inte ha någon distans till sin egen fåfänga. Ingen kompositör är så självvironisk som Donizetti. Han skrattar åt sig själv hela tiden och har omåttligt roligt åt allt som försöker vara allvarligt i världen.

Men denna ständigt allt spändare tvångshumorssträng brister till slut. Kort efter "*Don Pasquale*" (som skrevs på tre veckor) tar depressionerna överhanden, och han har så svåra nervsammanbrott att han måste läggas in på mentalsjukhus i aderton månader. Han återhämtar sig aldrig. Kort efter sin sista utskrivning på väg hem till Bergamo får han slag och avlider i sin hemstad efter några månader 51 år gammal.

En typisk Donizetti-opera.

"*Il campanello*" ("Ringklockan") är relativt okänd och oansenlig i Donizettis produktion men ändå mer karaktäristisk än de flesta. Under en enda akt händer allt detta : en nygift gammal apotekare (med mycket ung hustru) kallas på bröllopsnatten av ringklockan ut på olika apotekarplikter, så att han aldrig får fullborda bröllopsnatten; men varje gång klockan ringer är klienterna hans unga hustrus älskare i olika förklädnader, såsom en gammal operasångare med halsbränna och en gammal gubbe som behöver medicin för sin sjuka hustru. När apotekaren är borta uppvaktar älskaren den unga hustrun frenetiskt för att, så fort apotekaren är närvarande, åter mästerligt genomföra sina patientroller. Sålunda hålls apotekaren sysselsatt eller utomhus hela bröllopsnatten tills han på morgonen måste fara bort på en affärsresa. Alla bröllopgästerna önskar honom lycklig resa, medan han varnar sin fullt betrodda hustru för att släppa in en enda klient medan han är borta. En härlig dryckesvisa (*brindisi*) ingår.

Alla personerna är samtidigt löjliga och sympatiska, som i de flesta Donizetti-operor. Den gamle apotekaren fattar aldrig att han blir bedragen och genomför konsekvent rollen att ta sig själv på allvar. Hustruns lättsinne kan man inte tycka illa om då det är så skämtsamt, och älskarens bedrägerier framstår också som sympatiska då de är så snillrika och visar att han verkligen älskar henne. Som i så många Donizetti-operor blir också alla nöjda och saliga till slut och särskilt de mest bedragna i sin oomkullrunkeliga självgodhet.

En misslyckad kompositör (enligt honom själv.)

"Jag var desillusionerad och tänkte inte mer på musiken, när en vinterkväll, då jag kom ut från Galleria De Cristòforis, Merelli hann i fatt mig på väg till teatern.

Det snöade i stora flingor. Han tog mig under armen och bad mig följa med honom till La Scala. Medan vi gick gatan fram och småpratade, berättade han om sin förlägenhet med den nya operan som han hade att uppsätta: maestro Niccolai var inte nöjd med libretton.

– Tänk dig, sade Merelli, – en libretto av Solera, fantastisk, magnifik, storartad! Men den tjurskallen till maestro påstår att den är omöjlig! Och jag vet inte var jag skulle kunna hitta någon annan på så kort tid.

– Jag hjälper dig ur knipan, föreslog jag. – Var det inte för mig du lät göra "*Il proscritto*"? Jag har inte komponerat en ton till den. Du kan ta den i stället.

– Åh, alldeles utmärkt! Vilken tur!

Vi kom fram till teatern, Merelli kallade på poeten och regissören, kanslivaktmästaren och bibliotekarien Bassi och bad honom genast se om det i arkivet fanns en kopia av "*Il proscritto*". Den fanns där, men samtidigt tog Merelli fram ett annat manuskript, som han visade för mig med orden:

– Titta, här är en annan libretto av Solera! En fantastisk intrig, och den måste skrotas. Ta den! Läs den!

– Men vad ska jag med den till? Nej, nej, jag vill inte läsa någon libretto.

– Ah, den kan inte skada dig! Läs den, så får jag den sen tillbaka.

Och han prackade på mig manuskriptet. Det var ett jättemanuskript i stor skala, och jag hade bara att gå hem med det.

När jag gick hemåt kände jag mig fullständigt misslyckad, belägrad av en gränslös tristess, och nedslagenheten gnagde mig i hjärtat. När jag kom hem kastade jag förargat manuset ifrån mig på ett bord så våldsamt, att det föll ned och blev liggande framför mina fötter. Det öppnades i fallet, och utan att jag ens var medveten om det fastnade mitt öga på sidan som låg uppslagen mitt för mig. Där framträdde versen:

"*Va, pensiero, sull'ali dorate!*" ("Flyg, tanke, på gyllene vingar.")

Jag ögnade igenom de följande verserna och berördes djupt, i synnerhet som det handlade om en parafras på Bibeln, som jag alltid tyckt om att läsa.

Jag läste en sida, jag läste två; sedan kom jag ihåg mitt löfte att lämna musiken därhän, jag försökte göra våld på mig, stängde libretton och gick till sängs. Men "*Nabucco*" satt kvar i huvudet. Jag kunde inte sova. Jag steg upp och läste Soleras libretto, inte en gång, utan två, tre, så att jag när morgonen kom kunde alltsammans utantill.

Ändå kunde jag inte överge min föresats att avstå från musiken, och nästa morgon återgäldade jag libretton till Merelli.

– Bra, eller hur? frågade Merelli.

– Underbar.

– Tonsätt den!

– Aldrig i livet! Jag vill inte höra talas om det!

– Tonsätt den! Gör den till musik!

Och han tvingade libretton på mig, körde ut mig därifrån och stängde dörren rakt i ansiktet på mig och låste, så att jag inte skulle komma in igen.

Vad var att göra?

Jag återvände hem med "*Nabucco*" i fickan. En dag en vers, en dag en annan, en gång en not, en annan gång en fras, och litet i sänder blev operan komponerad."

– Giuseppe Verdi, 1841.

(1840 hade hans hustru och båda barn dött. "*Nabucco*" blev hans genombrott, och körsången "*Va pensiero*" blev Italiens folkliga nationalsång, mera sjungen än alla officiella, och är det än idag. Verdi komponerade ytterligare 24 stora operor under de 60 återstående åren av sitt liv och blev Italiens störste operakompositör.)

Berlioz' förtvivlade kamp mot publiken.

Hur svår och förtvivlad denna kamp var framgår ur Berlioz' många sjukdomar och neuroser. Han var väl den mest teatraliska musiker någonsin med en omåttligt överdimensionerad svaghet för känslsamhet, som gjorde honom både svår att förstå och att ha att göra med utom utomordentligt kontroversiell, vilket han förblev ända till 100 år efter sin död.

Den synnerligen sakkunnige Mendelssohn, troligen sin tids musiks mest utvecklade mästare, menade om Berlioz:

"Jag kan helt enkelt inte stå ut med denna utåtvända entusiasm, denna för damerna presenterade förtvivlan och denna genialitet i fraktur, svart på vitt." Mendelssohn störces alltså av att Berlioz så teatraliskt demonstrerade sin genialitet. "Hans instrumentering är så fruktansvärt smutsig och smetig att man måste tvätta fingrarna om man någon gång haft ett av hans partiturer i handen. Dessutom är det en skändlighet att han sätter samman sin musik av idel mord och nöd och elände."

Ändå var de goda vänner som kunde umgås och trivas tillsammans när de träffades i Rom; men här är alltså en sida av Berlioz som till och med Mendelssohn kom till korta inför: hans instrumenteringskonst.

Det är detta som gör Berlioz' musik intressant och hållbar för alla tider trots dess saknad av melodi och form. Det har aldrig funnits en så rent intuitivt mästerlig orkestreringsexpert som Berlioz. Han experimenterar vilt men alltid med framgång. Alla musiker som arbetade med och under honom har vittnat om hans oöverträffbara dirigentegenskaper, ex.: "Han var den mest perfekta dirigent jag någonsin upplevt; han förfogade över det absoluta kommandot över sitt manskap; han spelade med dem som en pianist på klaviaturen." (Charles Hallé, 1819-95.)

Berlioz är alltså även den första i raden av litterära musiker, sju år äldre än Schumann och tio år äldre än Wagner. Hans stora arbete om instrumentation "*Grand traité d'instrumentation et l'orchestration modernes*" från 1843 är den absoluta klassikern inom sin genre, som varje tonsättare ännu idag måste stå häpnande inför. Han skrev texterna till alla sina egna operor och kunde till och med redigera om etablerade texter som "Requiem" och Goethes "Faust" för att anpassa dem efter sina egna idéer. Trognast originalet av hans texter är vissa delar av hans största opera "Trojanerna" mot Vergilius.

Denna opera som alla de andra gjorde fiasko. "Benvenuto Cellini" sattes upp men vållade sådana kontroverser genom sin nyskapande dramatiska polyfoni att den snabbt togs ner och aldrig sattes upp igen. Även "Fausts fördömmelse", hans musikdramatiskt mest briljanta verk, sattes bara upp för att bara läggas ner. Hans största opera "Trojanerna" blev aldrig spelad i sin helhet förrän 1957 hundra år efter dess tillkomst. Ändå är den bara fyra timmar lång, alltså kortare än både "Tristan"; "Mästersångarna", "Götterdämmerung" och "Parsifal".

Berlioz och Wagner kunde i början förstå och uppskatta varandra, men med tiden blev de bittra fiender. Liszt försökte förgäves medla, men de blev aldrig försonade.

Varför misslyckades då Berlioz när Wagner lyckades med betydligt "värre" verk? Berlioz saknade

Wagners hänsynslöshet. Medan Wagner utan skrupler utnyttjade den arme konung Ludwig II för att få monarken att ruinera sig och staten Bayern för Wagners operors skull, avbröt sig Hector Berlioz mitt i sin största koncentration på sitt tonsättningsarbete om hans barn grät eller om hustrun blev sjuk. En sådan blödighet och sentimentalitet var fullständigt väsensfrämmande för Wagner. Berlioz var för mjuk och för mänsklig för att kunna forcera sin musik och offra andra för den så som Wagner gjorde.

I stället gick den orättvisa behandlingen av honom och hans musik av samtiden honom desto djupare till sinnes. Han blev inte vred eller bitter utan bedrövad. Resultatet blev att han med åren komponerade allt mindre och under de sista tio åren nästan ingenting alls. Av hans mästerverk var det bara den "Fantastiska symfonin", "Requiem" och "Romeo och Julia" som accepterades av hans samtid medan de största verken "Fausts fördömmelse" och "Trojanerna" fick vänta i nästan hundra år innan de gjordes rättvisa.



Det svåra med Berlioz' musik är att den är så oerhört nyansrik och mångfacetterad och därför så svårtolkad. I sin nyckfulla excentricitet och ständigt överraskande originalitet är det egentligen bara engelsmännen som begripit sig på den, främst Sir Colin Davis. Den kräver tyvärr av dirigenten att han ska vara lika känslig och infallsrik som kompositören, vilket tyvärr ingen dirigent kan vara, då Berlioz var absolut ensam i sitt slag och den kanske ensamaste av alla kompositörer efter Beethoven.

Hector Berlioz' absoluta mästerverk.

"Trojanerna" är inte Berlioz' sista opera, men ändå är den på alla sätt hans mest definitiva opera, summan av alla hans högsta aspirationer och i viss mån resultatet av ett helt livs förberedelser och arbete. Berlioz drömde om att få realisera ämnet redan som barn när han först läste Vergilius, och han var besatt av det hela livet. Det att han själv fick namnet Hector i förnamn såg han som en försynens heliga förpliktelse.

Det mest underbara med det färdiga verket, som han komponerade i en avancerad 50-årsålder, är

dock hur han har lyckats fånga den trojanska karaktären. Ingen version av något skeende vid Troja illustrerat av Händel, Gluck, Offenbach eller någon annan kommer så nära Homeros som Berlioz' version. Huvudrollerna är alla fromt vergilianska, de individuella karaktäriseringarna är alla naivt franskomerska utom Dido själv, men stämningarna är utpräglat homeriska. Det kommer framför allt fram i marscherna, som har något primitivt högtidligt över sig som är så övertygande och äkta att både Homeros och Shakespeare måste ha fröjdats sig över Berlioz' utomordentliga trohet mot diktens pathos. Librettet är skrivet av Berlioz själv efter Vergilius, och i denna dubbla komposition kommer fördelen fram av Berlioz' handikapp. Liksom Schumann var Berlioz inget musikaliskt underbarn, utan musiken måste de båda erövra långt senare i övermogen ålder under utomordentliga mödor. Bristen på den fördel som musikalisk odling redan i barndomen måste medföra kompenserade de båda med att även erövra ordets makt – för Berlioz med störst fördel just i bearbetningen av så litterära ämnen som Homeros och Shakespeare.

Även till formen är "Trojanerna" en sällsynt lyckad skapelse. Det oerhörda dramat om Trojas fall spelas ut i de två första akterna med alla tillbörliga fyrverkerier och en väl genomförd dramatik lika ödesmättad eller mer än alla Wagners bålscener. Först i den tredje akten kommer Dido in i bilden och hela operan ändrar karaktär. Den mansdominerade ödesmättade dramatiken förbyts totalt till kvinnligt ljuv pastoral som verkar bestå. Kontrasten är häpnadsväckande. Från den värsta tänkbara tragedi kommer Aeneas plötsligt in i en ljuv paradistillvaro med alla möjligheter till en bestående lycka, och den är i sanning övertygande. Men ödet segrar, svagt men bestämt gör sig de tunga sorgmarscherna åter påminda, och till ackompanjemanget av dem genomför Berlioz Didos långa underbart gripande och dramatiska dödsscen – kanske operalitteraturens underbaraste hjältnineavsked. Tragedin är total men värdig – som Berlioz själv och hela hans bittra och förtvivlade men ändå samtidigt så strålande och underbara för att inte säga självlysande liv.

Det ensamma geniet

Hector Berlioz var inte ensam. Den stora portalfiguren till de titaniska tonsättarnas ensamma skara under 1800-talet var givetvis Beethoven, som tvingades in i denna prekära belägenhet av sin synnerligen ofrivilliga dövhet, som helt enkelt ställde till det för honom. Ingen människa, sägs det, är så ensam som den döve. Men han trotsade ödet och komponerade bara bättre för det, och när hans dövhet var total hade han ändå besegrat sabotaget mot sitt liv och verksamhet så pass, att han ändå kunde komponera nionde symfonin och *Missa Solemnis* utom många andra oförgätliga och oundgängliga mästerverk.

Berlioz utpekades ständigt om och om igen som Beethovens direkta arvtagare, och även om han slapp Beethovens sabotage blev han egendomligt nog icke mindre ensam än Beethoven. Där emellan har vi Schubert, det kanske mest tragiska tonsättarödet av alla, ett självklart överlägset musikgeni, som av sjukdom tvingades i graven innan han ens var 32, med musikhistoriens mest imponerande och underbara musikproduktion under sitt sista levnadsår som sitt livs heroiska, bestående och för alltid lysande protest mot sitt öde och den isolering och ensamhet det tvingade honom till.

"För närvarande lever jag som en sårad och blödande varg ensam i skogens djup; de nödvungna arbetena för mina konserter kan knappt rycka upp mig ur min dysterhet, och jag beter mig som en sömngångare... De flesta livegna är friare och lyckligare än jag."

Detta är Berlioz, en hårt arbetande kompositör och dirigent, som kämpade mot omöjliga odds i hela sitt liv i form av konstnärliga och ekonomiska motgångar. Det att han var sin tids mest överlägsna

orkestergeni, som lade grunden för den ännu idag rådande orkestrerings- och instrumentationstekniken, hade hans samtid föga förståelse för, hans epokgörande operaföreställningar lades i allmänhet ned efter bara några framföranden, om de alls framfördes ens i stympat skick, och om det var något han kunde lita på i livet var det att publiken ofelbart alltid svek honom. Det har sagts om honom, att de stenar, som kastades på honom medan han levde, användes efter hans död till att bygga monument åt honom. Det var så dags då. Hans största opera och mest suveräna mästerverk, "*Trojanerna*", blev för första gången uppförd i sin helhet först 1957, 88 år efter hans död. Här är ett annat klassiskt citat av honom, när han än en gång utmanövrerats från viktiga uppdrag och befattningar i Paris:

"Jag ser inget annat än svagsinhet, likgiltighet, otacksamhet och räddhåga omkring mig. Det är min lott här i Paris. Frankrike är utstruket ur min musikaliska karriär. Men när jag har gjort slut på det jag ännu har kvar så återstår inget annat för mig än att lägga mig ner i rännstenen och dö som en hemlös hund eller att låta spruta sönder hjärnan på mig."

Han var gift två gånger, hans första fru, skådespelerskan Harriet Smithson, började tyvärr bli på fallrepet redan från början när de gift sig, och under loppet av hennes deklinerande som nobbad aktris i utförsbacken övergick han gradvis till den betydligt yngre sångerskan Marie Recio, som också med åren urartade till mer av en belastning än till vad han gifte sig med henne för — hon krävde alltid att få vara primadonnan i hans föreställningar utan att direkt vara kvalificerad. Likväl gifte han sig med henne så fort hans första fru var död. Han hade en son med sin första fru, Louis Berlioz, som föll långt från trädet och blev sjöofficer och dog i gula febern i Havanna under en expedition där bara 33 år gammal. Även Hector Berlioz' andra fru avled före honom. Omkring 1850 gick nästan alla hans bästa vänner ifrån honom — Mendelssohn dog vid bara 38, Chopin två år efter vid bara 39, Schumann blev vansinnig 1853 och avled kort därefter, och kvar var bara de odrägliga Liszt och Wagner. Liszt var till att börja med den bästa av vänner, han var entusiastisk för Berlioz' vågade experiment och tog själv efter med mindre lysande resultat, och det var för Liszts andra hustru, furstinnan Carolyne von Sayn-Wittgenstein, som Berlioz komponerade och dedicerade sitt absoluta mästerverk "*Trojanerna*", vilket kanske väckte Franz Liszts avund och svartsjuka — själv åstadkom han aldrig något liknande för sin hustru. Därmed tog vänskapen med Liszt helt enkelt slut. Ännu värre var det med Wagner, som med åren urartade till Berlioz' hätskaste fiende. Emellertid var Berlioz den bättre skriftställaren av de två, så han kunde svara med samma medel — varpå Wagner funnit sig utfryst och utestängd från Paris i princip ända sedan dess. De tre krigen 1870-1945 gjorde inte den saken bättre.

Ändå var Berlioz och Wagner de som kanske stod varandra närmast av den tidens operakompositörer. De var båda hänsynslösa experimentatorer och skydde inga medel i att breda ut sig över alla rådande ramar inom teater, orkester och opera, de helt enkelt svepte fram som ångvältar i teatrar och på operascenerna och struntade i om folk kände sig överkörda. Som ångvält var dock Wagner mera eftertrycklig, han såg till att hans ångvältar stannade kvar, väletablerade och fastgjutna som betong i scenerna, medan Berlioz lät sig bli hunsad. Han krökte rygg inför slagen och drog sig undan, gränslöst sårad, medan Wagner aldrig tog åt sig.

Om Berlioz' varma vänskapförhållanden till Mendelssohn, Schumann och Chopin har vi tidigare skrivit utförliga artiklar. Schumann förblev hans mest uppbyggliga vän ända till sitt sammanbrott. Berlioz' förhållande till sina yngre kolleger i Paris utmärkte sig genom en generös värme i både ord och handling, medan till exempel Mendelssohns gensvar var tämligen svalt — han kunde helt enkelt inte med Berlioz' överdrifter.

Men det var det ensamma geniet vi skulle tala om. Om Robert Schumann var den ädlaste och mest

uppbäggliga av hans vänner så var han ju också den som råkade värst illa ut, drabbad av en fatal sinnessjukdom som förblir ett mysterium ännu idag, som begravde honom levande i total isolering i det djupaste av alla tänkbara fall från de högsta tänkbara musikaliska höjder, som sin tids ledande musikskribent — bara Berlioz stod därvidlag på samma nivå.

Chopin var också hopplöst ensam men på ett annat sätt, genom sitt djupa känslöengagemang för sitt moderland Polen drabbat av ständiga politiska hemsökelse mest genom ryssarnas ockupation och förtryck framför allt genom krossandet av upproret 1830, som lämnade Polen som en förblödande trasa efter sig. Chopin kunde inte fara hem till Polen och kände sig alltid i påtvingad exil från det enda land hans hjärta ständigt blödde för.

Mera personligt förtvivlad är Tjajkovskijs belägenhet med sitt mysterium till en svårhanterlig sexuell läggning som inför sitt äktenskaps haveri bragte honom till lika drastiska självmordsförsök som Schumann — varpå han valde att arbeta vidare fullkomligt ensam och hanterade sin ensamhets försmäktan och förtvivlan med en manisk arbetsterapi, som brände ut honom fullkomligt i förtid, vilket hans musik vittnar om, som gråter hela tiden...

Samma upphöjda geniets ensamhet präglar också Brahms liv och verk, fastän han var både kärnfrisk och välbeställd. Hans isolering var helt frivillig, han var en hårt arbetande musiker som på ett tidigt stadium blev avskräckt av för nära relationer med andra, framför allt genom farliga kvinnor som hemsökte de ställen han i ungdomen tvingades spela på för att försörja sig, och detta avståndstagande från mänskliga relationer bara tilltog med åren för att mot ålderdomen närma sig konsekvent misantropi. Bruckners ensamhet var då mera besläktad med Berlioz': det missförstådda geniet som utbuades och trakasserades och misshandlades i pressen och allt utom lynchades; men Bruckner, till skillnad från Berlioz, bar det med godmodigt jämnmod — han förblev alltid en obotligt naiv optimist.

Som det sista av dessa ensamma musikgenier uppträder då Sibelius under 1900-talet, som ser alla sina jämnåriga tonala vänner och kolleger dö ifrån sig för att lämna honom helt ensam i en ny tid av kulturell ursparning, atonal förkonstling, de bildande konsternas förfall och de två världskrigens förödelse — Sibelius valde helt enkelt att tystna och begrava sin grämlöse levande utan protester och utan ett ord eller ansats till någon klagan — den stoiska resignationen.

Det intressanta med alla dessa ensamma musikgenier från Beethoven till Sibelius är att de uppbär och innebär kulmen av hela musikhistorien — 1800-talsmusiken kan aldrig överträffas i skönhet, arkitektur och melodisk utveckling. Dessa genier led för att åstadkomma detta, och de betalade för att kunna genomföra sitt suveräna arbetsresultat med en ensamhets oöverskådliga bitterhets mörker och förtvivlan, som de klarade av med att ständigt envist arbeta vidare och överträffa sig själva. Wagner står utanför detta sammanhang, han var aldrig ensam utan tog med våld för sig vad han ville både av relationer (andras kvinnor) och rikedomar och vräkte sig oförskämt i sitt anspråksfulla lyxkrav, medan Berlioz framstår mer och mer som hans motsats: Wagners prestationer som skald och författare till sina egna libretton lider av en konsekvent bombastisk pekoralism, medan Berlioz med tiden allt tydligare framstår som lika genialisk och originell som både kompositör och författare — hans texter och musik lever i perfekt symbios. Medan man svårligen hör en Wagneropera frivilligt helt igenom mer än en gång (med undantag av "Den flygande holländaren", som till och med Mendelssohn generöst och entusiastiskt prisade,) blir det nästan ofrånkomligt att ständigt återvända till den glänsande originaliteten i operor som "Benvenuto Cellini" och "Fausts fördömelse", den enastående sensationismen i hans *Requiem* och *Symphonie Fantastique*, och den underbara charmen och humaniteten i "Trojanerna", för att bara nämna några av hans verk...

Den skamliga behandlingen av Hector Berlioz

Hans opera "Benvenuto Cellini" från 1836-37, när han var 33 år gammal, hör till operalitteraturens mest sprudlande verk i genren *opera buffa*. Han skrev sin libretto redan 1833 och fick den refuserad under ett antal år, tills den äntligen antogs av Parisoperan och sattes upp 1839.

Handlingen, som Berlioz tagit direkt från Cellinis egen dramatiska självbiografi, är uppdelad i två akter, vardera i två scener, så egentligen är det fyra akter.

Den första akten visar oss Balduccis hem i kvällningen, när påvens egen skattmästare Balducci bekymras av att påven kallat honom till ett möte. Ett än värre bekymmer för honom är att påven beställt en staty av Cellini och därvid förbigått Balduccis egen favoriserade skulptör Fieramosca, som han bestämt att skall bli hans dotters make. Till råga på eländet föredrar även dottern Cellini framför Fieramosca som friare, men värst av allt (för Balducci) är att denne Cellini är en ökänd och skandalös äventyrare.

Mitt i sina vådliga bekymmer, just när han färdigt uppklädd skall ge sig av till sin påve, störs han av att en grupp gatumusikanter stämmer upp en serenad utanför hans dotters fönster, bland vilka musikanter en naturligtvis är Cellini. När han skall jaga bort dem blir han bemött av en skur mjöl, som fullständigt ruinerar hans klädsel, men han hinner inte byta om inför sitt möte med påven.

Under tiden har hans vackra dotter Teresa hörsammat serenaden och finner på sin balkong en vacker blomsterkvast och ett hemligt meddelande från sin hemlige älskare om var och hur de skall mötas, men som den goda dotter hon är vill hon inte direkt trotsa sin fader. När hon möter sin älskare påminner han henne om vilket öde som väntar henne om hon lyder sin fader — den faslige tönten Fieramosca!

Under tiden har Fieramosca själv gjort entré men i största hemlighet, då han fruktar den förfärlige busen Cellini. Han gömmer sig med sin enorma blomsterkvast åt flickan bakom en väldig fåtölj, där han försöker urskilja den avgudade Teresas och den lömske Cellinis hemliga planer i en praktfull terzett, som aldrig tar slut och bara blir roligare hela tiden.

Under tiden kommer Balducci plötsligt tillbaka från sitt möte med påven, vilket varken Teresa, Cellini eller Fieramosca varit beredda på. Kavaljererna gömmer sig i högsta hast, medan pappan kommer in och undrar varför dottern ännu inte gått och lagt sig. Hon förklarar, att hon misstänker att det smyger en karl omkring i hennes rum. Upprörd intar fadern rummet medan Cellini smiter iväg (efter ömt avskedspladder med Teresa) medan Fieramosca tas på bar gärning som den oförskämde hemfridsbrottslingen! Gubben kallar på tjänarna, som vill slänga Fieramosca i dammen, men stackarn undkommer slutligen efter ett ordentligt kok stryk.

Nästa scen är den festligaste, som visar guldsmedjan, där Cellini med sina medhantverkare sjunger hantverkets lov för fulla muggar under fest och glam, medan nya planer smids tillsammans med Teresa om hur de skall få varandra trots alla myndigheters envisa motarbetanden, vilket Fieramosca återigen smyger omkring och avlyssnar och undrar hur han skall kunna genskjuta dem och själv dra fördel av deras planer för att få kunna ta hand om Teresa själv...

Så följer den stora karnevalsscenen, (det hela äger rum under karnevalstiden,) där naturligtvis Fieramoscas planer går om intet igen, när han förklädd till munk skall bortföra Teresa i stället för Cellini. Förväxlingarna leder till en duell, där Cellini dödar en viss Pompeo, men i villervallan kommer han undan medan i stället Fieramosca blir anhållen för dådet...

I andra aktens första scen har Cellini lyckats undkomma sina förföljare och fröjdats med Teresa åt

nya djärva planer, men han är efterlyst, och plötsligt dyker Balducci och Fieramosca upp och skall anhålla honom. Då gör själva påven entré. Han struntar i Balduccis och Fieramoscas småaktiga angivelser och klagomål och är bara uppbragt över att Cellini ännu inte fullbordat sin staty. Han hotar med att ge uppdraget till en annan skulptör, då hotar Cellini med att slå sönder modellen, vilket slår påven med fasa. Påven går med på att låta honom gjuta statyn om han gör det till nästa dag. Annars blir han hängd.

Scenen slutar med att alla är relativt nöjda: påven har ökat sin prestige, Cellinis hantverkare är säkra på att Cellini skall klara saken, Teresa och Cellini fröjdas åt att påven låter dem få varandra om han lyckas med statyn, medan Balducci och Fieramosca är lyckligt övertygade om att Cellini kommer att bli hängd.

I sista scenen skyr Fieramosca inga medel för att sabotera Cellinis gjutning med att insistera på duellering, muta hans hantverkare, störa arbetet och så vidare, och gjutningen ser verkligen ut att gå över styr, (detta är den mest dramatiska episoden i hela Cellinis självbiografi,) men allting lyckas ändå till sist, Cellini och Teresa får varandra, påven får sin staty, och hantverkarna sjunger triumferande än en gång hantverkarnas lov, och så slutar denna fantastiska sprudlande opera, fylld av gott humör och fantastiska körer — det är något så unikt som en komisk *action*-opera.

Hur kunde då en sådan glänsande opera undgå att göra succé? Det berodde på flera olika faktorer. Dels hade Berlioz otur — han motarbetades naturligtvis av avundsmän, hans främsta sångare blev sjuka, men framför allt var verket långt före sin tid — det var för svårt, för tekniskt avancerat, för musikaliskt komplicerat och för krävande. Den tidens (1839) standard var långt under Berlioz'. Verket lades ner efter få föreställningar och fick ligga levande begravet i tretton år, tills det nästa gång uppfördes i Tyskland.

"Fausts fördömelse" är inte alls ett lika ambitiöst verk, det är snarare en kammaropera med körinslag, musiken är lättillgängligare och lättare och har några trumfkort att uppvisa, till exempel Berlioz' genialiska arrangemang av Radetzkymarschen, men framför allt är det ren och underbar musik alltigenom med en fullständigt hisnande final.

Ändå gjorde verket samma fiasko som "Cellini" — Pariserpubliken var fullständigt oberörd, likgiltig och oförstående inför detta verk, som säkert är Berlioz' musikaliskt mest genialiska. Han visste om det själv och tog motgången fruktansvärt hårt: "Ingenting i min karriär som konstnär har sårat mig så djupt som denna oväntade likgiltighet. Desillusionen var grym men hälsosam. Jag har lärt mig läxa, och sedan dess har jag inte satsat 20 francs på min musiks popularitet hos Parispubliken. Jag hoppas att jag aldrig mer behöver göra det, om jag så lever i hundra år." Inte förrän 30 år senare (1877) och långt efter hans död började verket gå hem hos fransmännen.

Inte minst litterärt är verket också av avgörande för att inte säga epokgörande intresse. Fastän Goethes drama utgör dess underlag skiljer det sig nämligen markant från Goethe. Denne urskuldar Faust och förlåter honom allt hur den stackars Margareta än blir offer för hans själviska odräglighet, medan Berlioz' Faust mera är besläktad med Marlowes: Det är en personlig tragedi, där huvudpersonen snarare är offer för sina egna misstag och därför framstår som sympatisk när han till slut fälls som hopplöst fördömd, det är en definitiv personlig och egentligen orättvis undergång, medan Goethes Faust är motsatsen: en orättvis upphöjelse.

Värst av hans verk behandlades dock hans *magnum opus*, den stora operan "Trojanerna". Den stämplades från början som ospelbar, den blev offret för alla de fördomar mot Berlioz som vuxit hos de okunniga under hans förtvivlade försök till presentation av sin nyskapande musik, han var stämplad av

vanryktet som en hopplöst excentrisk fackidiot med storhetsvansinne, hans verk betraktades med löje såsom absurt extravaganta, kort sagt, han var brännmärkt som omöjlig.

Denna magnifika opera blev aldrig framförd under hans levnad mer än fragmentvis. Några mera lättspelade scener härifrån och därifrån användes som divertissemang då och då, och det var ungefär allt. Operan i sin helhet betraktades som en vit elefant som omöjligt kunde göras presentabel, och så förblev det i hundra år.

Den första akten (av fem) visar trojanernas reaktioner inför uppenbarelsen av trähästen, när grekerna lämnat Trojas stränder. Cassandra har huvudrollen tillsammans med en kavaljer och uttrycker fullt ut sina farhågor och sin skräck inför vad hon ser i framtiden, men de godtrogna trojanerna accepterar hästen som en gudagåva och hemfaller gärna åt det tacknämliga önsketänkandet att grekerna äntligen är borta efter tio års ofredande. I en makabert ironisk scen frambär trojanerna tacksamt sina offer till gudarna för deras underbara gåva av freden i form av hästen — bara publiken och Cassandra vet hur det ligger till. Det är trojanernas stora entré i operan, en gripande triumfmarsch full av heder och tillförsikt, en högtidligt troskyldig marsch mot den oanade undergången.

I andra akten väcks Aeneas av att vålnaden av Hektor besöker honom och varnar honom — Troja håller redan på att förintas. Här följer sedan det stora apokalyptiska genomförandet av Trojas undergång illustrerad av Cassandra och de andra kvinnorna. Den tilltagande katastrofen förvärras oavbrutet med scenens dramatik och slutar med kvinnornas och Kassandras kollektiva självmord, hellre än att de blir erövrarnas offer. Dramatiken och tragiken är total.

Den tredje akten förflyttar oss till drottning Didos Kartago, där allt är frid och fröjd, tills trojanerna kommer. Här inträder operans stora idyll och romantik med allehanda pastoralscener och balettscener om vartannat — det kan inte bli vackrare och mera behagligt.

Men Aeneas måste iväg vidare med sina män, deras förföljande spöken av Hektor och de andra fallna trojanerna driver dem vidare över havet mot Italien, och Aeneas och Didos ljuva kärlekssaga får ett uppslitande slut. Under smäktande scener skiljs de, och Didos långa dödsscen under suggestiva processioner och hennes systers oupphörliga bevekelse tornar ständigt upp sig mot det slutliga bålet, som förintar Didos och Kartagos lycka, medan de trojanska vandrarnas triumfmarsch skallar vidare i ironisk tragikomik, alltmedan Kartagos folk redan vet att trojanerna inte kan grunda Rom utan att Rom också måste gå under...

Det är ödets ironi som besjälar hela operan med en överlägsen klarsyn, som överträffar Vergilius. Liksom till alla sina operor skrev Berlioz sin libretto själv och plockade därvid ut de bästa godbitarna ur Vergilius för att arrangera och förbättra dem — och lyckades överlägset. Även denna opera är en suverän *action*-opera, det händer stora saker hela tiden, och inte ens den pastorala idyllen får vara i fred för dynamiska stormoväder, medan Berlioz' publik okänsligt och hänsynslöst sågade hela operan från början, fastän den är en av 1800-talets bästa. Inte förrän i England 98 år efter tonsättarens död fick den sin första ostympade föreställning.

Det var som om Berlioz' samtid helt demonstrativt vägrade erkänna hans geni. Att han var ett överlägset geni var fullständigt självklart från början, det borde var och en ha fattat bara med att höra hans nya orkesterklanger, men det var som om gemene man helt enkelt vägrade acceptera att han var det överlägsna geni han var, som om överkvalificerad begåvning var något föraktligt och straffbart som till varje pris måste slås ner, och som om det sista man kunde utsträcka sig till med ett sådant missfoster var att ge honom det minsta rättmätiga erkännande och tack för vad han erbjöd. I stället för tack för vad han hade att ge mötte han bara hån och motstånd från sin publik så länge han levde. Att helt sonika slå ifrån

sig de utmaningar han erbjöd är liktydigt med att vägra acceptera något som genom sin kvalitet ställer krav på en viss ansträngning, liksom man idag skrotar allt som inte passar in i kortsiktig kommersiell beräkning, alltså ren självförblindad och självisk okunnighet. Mendelssohn, Schumann och Chopin, Victor Hugo och Richard Wagner var lika överlägsna genier, men Mendelssohn och Schumann och Chopin var åtminstone anständiga nog att dö unga och kunde därför unnas rättmätiga geniförklaringar, Victor Hugo hade sina 19 år i landsflykt varför man även kunde förlåta honom hans överlägsenhet då han ju blev straffad för den, medan Wagner helt enkelt var för fräck i sin oförsämda totala självishets marknadsföring för att man skulle kunna göra något åt det. Man fick bara utstå honom, medan Berlioz, som saknade personliga kanoner och rustningar, var lättare att lyncha, varför man lynchade honom så länge han levde — och fortsatte därmed så länge det gick efter hans död, tills man äntligen började fatta något av "Trojanernas" magnifika genialitets martyrium...

En del av hans olycka var kanske att kejsar Napoleon III, som var den som verkligen kunnat göra något för honom, var den mest likgiltige av alla, medan Wagner hade större tur, som blev upptäckt och räddad av kung Ludwig II av Bayern, som var nobel nog att göra vad som helst för Wagner för resten av hans liv av ren erkänsla för hans geni. Hur detta ledde till att Wagner förföll åt den yttersta nedrigheten i förräderiet mot sin välgörare är ett ämne som vi skall närmare belysa nästa gång.

Den svåra Berlioz och den lätta Offenbach

Berlioz var inte bara svår som människa utan kanske ännu svårare som kompositör. Hur skicklig han än var så var hans väg mildt sagt törnbeströdd och inte bara med vassa motgångar utan med nästan kroniska nederlag och katastrofer. Det råder ingen tvekan om hans överlägsna snille, men detta var något för avancerat för den samtida publiken, som i brist på förståelse inte kunde bjuda mycket mer än motstånd mot hans överväldigande monster i musikkväg, där det enda som egentligen accepterades och gjorde någon framgång var det lilla oratoriet "*L'enfance du Christ*", "Kristus barndom", som är hans lättaste verk; men hur angenämt och älskligt det än är så bjuder inte ens detta på örongodis i form av melodier man minns och gärna nynnar på efteråt. Hans musik är i regel överkomplicerad i sin avancerade intelligens, där intrikaterierna hela tiden överträffar varandra, och hans verk är så svåra att uppföra, att det nästan är omöjligt för sångarna att inte emellanåt komma av sig. Inte ens hans största mästerverk "Trojanerna", hur skönt och praktfullt det än är, en överväldigande episk opera på nästan fem timmar, som ledigt slår ut det mesta av Wagner i praktfull virtuositet och dramatik utom att den är betydligt mänskligare och mera realistisk, bjuder på en enda melodi som sätter sig i medvetandet, hur underbart lyriska partier denna opera än tillhandahåller, som man gärna minns men utan att kunna minnas mycket av själva musiken.

Så råkar man då ut för Offenbach, som bara skrev en enda opera och det av det lättaste slaget, men som nästan bara består av sångbara melodier hela vägen. Inga konstigheter här, bara ren melodisk logik som är fullständigt självklar i sin enkla rakhet, och det är njutbart allt igenom.

Detta är karakteristiskt för den godmodige Offenbach: underbara melodier hela vägen som man gärna omedelbart hade lagt på minnet och gnat för resten av dagen, om de inte omedelbart följts av andra lika oemotståndligt charmfulla melodier, som i ett pärlband som aldrig tar slut. Han formligen skakade oförglömliga melodier ur ärmen men blev ändå aldrig någon seriös kompositör eller togs någonsin på allvar, om dock hans enda opera stått sig väl och betydligt bättre än någon av Berlioz. Ändå

är Berlioz en betydligt skickligare, mer avancerad och framför allt mer seriös kompositör än Offenbach, operettens uppfinnare, som egentligen bara ville underhålla och gärna så lättsamt som möjligt. Kan det då vara möjligt att Offenbach ändå var mera musikalisk än Berlioz?

Ja, det är det som är fallet. Berlioz var tekniskt överlägset skicklig, hans instrumentationsteknik har aldrig överträffats, alla hans operor är tekniskt sett mästerliga och överlägsna, men där saknas det viktigaste av allt: den melodiska grunden, på vilken all musik står och faller. Berlioz förtjänar nästan lika stor respekt som Beethoven för sitt oförlikneliga mästerskap och är nästan som en Beethovens efterföljare, som tar vid där Beethoven slutar, men Offenbach förblir så oändligt mycket mera angenäm och behaglig, ty han har det viktigaste av allt: en melodisk förmåga, som egentligen bara Verdi och Tjajkovskij under hans samtid var lika gudabenådade med, som gör dessa tre kompositörer så oändligt mycket mer älskade, populära och tacksamma att uppföra än Wagner och Berlioz med sina tekniskt så gränslöst mycket mer ambitiösa och avancerade operor, som kräver så mycket större ansträngning både av musikerna och publiken, och det utan att dessa kan gå från föreställningen med större behållning av melodierna än av minnet av plågan av den ansträngning de utsatts för.

Mikhaïl Glinka (1803-57)

”Liksom ekollonet innehåller hela den framtida eken, så finns hela den ryska musiken koncentrerad i Glinka,” sade Tjajkovskij om den store pionjären och banbrytaren i rysk musik, och hans betydelse för de följande 150 åren av rysk musik kan knappast överdrivas, då alla gav honom sin tribut: Balakirev, Borodin, Mussorgskij, Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov, Stravinskij, Prokofiev och Sjostakovitj. Utan honom kan man fråga sig om det alls hade blivit något av den ryska musiken utom dess smäktande folksånger.

Ändå var Glinkas musikalitet inte någon självklarhet. Under sina första sex år hölls han inspärrad på sitt rum av sin farmor, vilket hans hälsa blev lidande av för resten av livet, så att han alltid förblev fatalt mottaglig för förkylningsinfektioner, och det var först när hon dog som han började leva och få några musikaliska impulser genom skolutbildningen, som förde honom från Smolensk till Sankt Petersburg. Det var först vid mogen ålder som han på allvar föll för musiken, främst genom mötet och umgänget med John Field och Johann Nepomuk Hummel, som ju blev av avgörande betydelse för musiklivet i Petersburg. Först 1830 kom han utomlands och kunde börja studera musik på allvar framför allt i Paris och Italien, det var främst den italienska operan som tilltalade honom, och när han kom hem till Petersburg kunde han småningom få fram sin första opera, som förblev hans livs slagnummer och gav honom karriären som ledande kompositör i Ryssland – ”Livet för tsaren”, en historia från begynnelsen av den Romanovska epoken, då en polack offrade sitt liv för den blivande tsar Alexej, den första tsaren av huset Romanov. Den aktuella tsaren Nikolaj I visade ett starkt intresse för operans tillblivelse och backade upp den, men succén överträffade ändå alla de vildaste förväntningar. Glinka grep sig omedelbart verket an med en ny opera, ”Ruslan och Ludmila”, men den blev makabert otursförföljd. Historien var Pusjkins, och det var meningen att Pusjkin skulle skriva librettot, men han dog i en duell innan operan var påbörjad. Än värre var den makabra historien med Glinkas hustru, som bedrog honom och gifte om sig innan det blivit skilsmässa, så att skandalen blev ofantlig och förföljde honom i årtal. Dessutom dog den ledande sopranen i början på repetitionsarbetet och kunde inte ersättas. Med alla dessa oformliga komplikationer blev operan ständigt försenad, och turbulenserna påverkade även

komponerandet negativt. När premiären äntligen blev av 1842 rönt operan kallsinnigt mottagande, och i motsats till "Livet för tsaren", som var en dramaturgisk fullträff, var "Ruslan och Ludmila" i stället en dramatisk katastrof, och det hjälpte inte hur bra musiken än var.



I två år deppade Glinka och kunde inte ta sig för att satsa på något nytt betydande projekt, tills han fick nog och reste utomlands. I Paris trivdes han väl med sin nästan jämnårige kollega Hector Berlioz, medan Mendelssohn inte imponerade på honom (liksom han inte imponerade på Mendelssohn), medan han fann ny inspiration i Chopins musik. Han fortsatte ner till Spanien och levde där i Madrid och Granada, när Madrid blev för kallt, och fördjupade sig där i den spanska musiken. Så småningom kom han hem till Ryssland igen och förblev visserligen ärad och välbärgad och fick leva ett angenämt liv, medan ohälsan ständigt förföljde honom. 1856 reste han till Berlin i akt och mening att fördjupa sig i ett mera seriöst studerande av kompositionsteknik och kontrapunkt, där han ådrog sig en förkylning efter en föreställning av "Livet för tsaren" och dog av följderna endast 54-årig.

Utom de båda enda operorna åstadkom han framför allt en lång rad av sånger, som förblir på repertoaren, utom några mindre kammarmusikverk och symfonier. Hans rykte vilar nästan enbart på operorna, och bara deras uvertyrer vittnar om hans oerhörda musikaliska begåvning, framför allt när det gällde melodi och rytm och fyndighet i innovationen, och de förblir slagnummer som alltid väcker entusiasm hos publiken, medan kompositörer som Borodin och Tjajkovskij tacksamt tog över och förde vidare hans utomordentliga melodiska begåvning.

Änglabarnet.

På många sätt är Mendelssohn den viktigaste länken i hela musikhistorien. Hans oerhörda insatser har aldrig fått det erkännande de förtjänar. Han slet ut sig totalt i musikens tjänst och inte för sin egen musik utan för andras. Han är den förste store dirigenten, som skapar en standardnivå för all orkestral musikutövning, på sitt sätt den siste store nyskaparen inom orkestermusiken; för efter honom har

egentligen ingenting mer förändrats, ingenting funnits att tillägga, ingenting att korrigera i det fulländade arbetet av Mendelssohns korta men otroligt effektiva livsgärning.

Detta barn kom först i rampljuset som musikaliskt underbarn när den gamle Goethe fann behag i honom och aldrig tröttnade på att få höra honom traktera Bachfugor. Underbarnet blev tidigt en expert även på att kunna komponera fugor, och därtill hade han så vinnande karaktärsdrag och var av en så kultiverad läggning från början att han helt saknade varje tillstymmelse till så störande later och osmakliga sidor som befläckade Mozart under hela dennes karriär. Mendelssohn var fläckfri som människa. Han hade inte en Mozarts utomordentligt melodiska och dramatiska begåvning, men i stället hade Mendelssohn en otrolig intensitet och musikalisk färgfantasi – Mendelssohns orkesterklangfärger och intensiva tempi stod Berlioz och Wagner båda långt efter och har egentligen aldrig överträffats.



Samtidigt finns det hos Mendelssohn ett drag som många funnit irriterande. Han är söt. Han är alltid god och smeksam, full av mjukhet och sirlighet och hemfaller ej sällan åt insmickrande sentimentalitet. Detta föll särskilt 1800-talets engelsmän med drottning Victoria i täten i smaken, och i Mendelssohns musik finner man början till just det typiskt engelska i den viktorianska musiken – ofta pompöst, ofta fullt av förnöjsam självgodhet, ibland med snudd på löjlighet, men alltid korrekt, gärna gullig, alltid harmonisk, aldrig hård eller stötande, och gärna med en liten ingrediens av sirap.

Hans största insats var emellertid hans återupprättelse av Bach. Mattheuspassionen hade legat glömd i hundra år, och om inte Mendelssohn hade grävt fram den och renoverat den i all sin glans med världens bästa och modernaste romantiska orkester hade kanske ingen gjort det. Därmed är Mendelssohn en utomordentlig brobyggare över seklerna, och ingen har som han fastställt den klassiska musikens roll i västerlandet som en tidlös och universell konstart över alla andra. Därmed fullföljer han även Beethovens linje; men efter Mendelssohns införande av den orkesterpraxis att orkestrar ständigt skall omväxla repertoar – högst två konsertframföranden av samma program – och ständigt omväxla dirigenter, har ingen mer kunnat utveckla orkestermusikens standardkvalitet ; utan det är Mendelssohns regler som gäller ännu idag.

Mendelssohn och Bach.

Detta är ett viktigt kapitel i musikhistorien. Det är så utomordentligt viktigt, att den berömde engelske författaren Pierre La Mure, (som skrivit åtskilliga psykologiskt träffsäkra biografier över bl.a. Henri de Toulouse-Lautrec, Debussy och Leonardo da Vinci,) fann det värt att skriva en hel roman om ämnet. Romanen heter "*Beyond Desire*", på svenska "Kärleken har många namn", den är väl romantiserad och koncentrerar sig väl mycket på Mendelssohns lösa förbindelser, överdrifter förekommer; men för dess utförliga återgivning av äventyret med återupptäckten av Bachs Mattheuspassion är boken ett måste för varje musikintresserad.

Vad som hände var i stort sett följande. Mendelssohn hade en förmåga att upptäcka levande begravd musik och göra den levande igen. Under hans taktpinne uruppfördes Schuberts ofullbordade symfoni utom andra omistliga verk som den stora C-dur-symfonin och Bachs hela H-moll-mässa (i Berlin). Men den största utmaningen för Mendelssohn var Mattheuspassionen.

Denna hade varit glömd och begravd i hundra år. Bach komponerade fyra passioner: Mattheuspassionen för palmsöndagen, Markuspassionen för stilla veckans tisdag, Lukaspassionen för skärtorsdagen och Johannespassionen för långfredagen. Markuspassionen och Lukaspassionen är fortfarande förlorade, liksom ett hundratal av Bachs kantater. Mattheuspassionen hade varit försvunnen i hundra år, men Mendelssohn kände till dess existens, genom att han av en slump kommit över ett fragment av slutkören: verkets fyra sista sidor. Fragmentet hade fångat hans intresse, och verkets hemliga existens förblev ständigt en latent liggande fråga i hans innersta.

När han fick erbjudandet från Leipzig som fast dirigent för Gewandhausorkestern på kungens egen rekommendation var detta en ödets ingivelse, och fastän han egentligen velat tacka nej kom han till Leipzig. Under hans ledning blev orkestern snart Europas utan jämförelse förnämsta, ty ingen musiker arbetade någonsin hårdare än Mendelssohn, och musikerna ställde upp för honom. Han bedrev samtidigt efterforskningar efter den förlorade Mattheuspassionen, men ingen trodde att den existerade längre, då den inte fanns i något musikarkiv.

Vid ett tillfälle skulle hans fru gå och köpa kött hos slaktaren. När slaktaren skulle slå in steken skrek han till sin fru att det inte fanns något papper att slå in den med. Slaktarfrun gick då upp på vinden för att hämta papper. Hon kom ner med en väldig packe, och slaktaren packade genast in fru Mendelssohns kött i de översta notbladen. Papprena råkade nämligen vara gamla noter.

Historierna går i sär, och somliga menar att det var fisk som Bachs Mattheuspassion användes som omslagspapper till och inte kött. I vilket fall som helst lyckades Mendelssohn rädda hela Mattheuspassionen innan det var för sent. Men i och med att noterna var räddade började problemen.

Bach hade ju själv oändliga problem och bråk med prefekter och andra kyrkliga styrelser under sitt livstids straffarbete som organist, men när Mendelssohn skulle sätta upp Mattheuspassionen för första gången sedan Bachs död verkade alla Bachs problem med byråkratier återkomma och drabba Mendelssohn med tiodubblad styrka. Inför de oöverskådliga ansträngningarna och övningsarbetet med att förbereda verkets uppförande fick Mendelssohn inte bara Gewandhausorkesterns styrelse emot sig utan även borgmästaren. Men allt detta var ingenting mot den hatiska fiendskap som han ådrog sig från pastor Hagens sida i Thomaskyrkan: "Hur vågar ni, herr Mendelssohn, jude som ni är, att ställa anspråk på att få uppföra ett heligt kristet verk i en protestantisk kyrka? Jag måste förbjuda det och motarbeta er med alla medel i kristendomens namn!"

Inga sakliga argument hjälpte. Att Mendelssohn bara var halvjude hjälpte inte, ty den judiska portionen var tydligen fördärvlig nog att ointetgöra den godkännbara hälften. Att Mendelssohn var troende kristen och att hans egen far konverterat till kristendomen, så att Felix fötts såsom kristen, hjälpte tydligen inte heller, då hans farfar Moses Mendelssohn ändå inte hade varit någonting annat än en jude. Och att Mattheuspassionen var ett helt och hållet kristet verk och det största verket i kyrkomusikens historia hjälpte då rakt inte, då halvjudiska händer med annan färg i blodet än vanliga människors röda var alldeles tillräckligt för att smitta ner hela verket med heresier och annan judisk satanism.

Det hela urartade till näst intill en pogrom i Leipzig mot Felix Mendelssohn-Bartholdy och alla som vågade samarbeta med honom.

Till slut fick Mendelssohn nog och beslöt att lägga ner projektet och lämna Leipzig för gott. Då inträffade något som ingen hade räknat med. Alla i Leipzig var nöjda med att låta Mattheuspassionen vara begravnen och glömd och helst återta sin nyttiga funktion som kött- eller fiskpapper, och gärna hade många blivit av med den besvärlige Mendelssohn, som bara arbetade övertid hela tiden och gjorde ett mycket bättre arbete än vad någon begärde av honom. Då inträffade vändpunkten genom en märkvärdig händelse. En av Mendelssohns trognaste sångerskor, en viss Magdalena Klupp, påträffades död i snön på gatan. Någon hade slagit ihjäl henne, och denne någon visste ett vittne att var samme man som kastat sten på Mendelssohn, en av herr Krügers hantlangare, mannen bakom det hårdaste motståndet mot Mendelssohn. Det hela blev en stor skandal, då självaste borgmästaren komprometterades. Plötsligt vändes stämningen till Mendelssohns fördel, och pastor Hagen öppnade Thomaskyrkans portar för honom. Men det behövdes alltså en musikers martyrdöd för att Mattheuspassionen skulle kunna få någon återuppståndelse efter hundra år i graven.

Då på 1840-talet visste folket att sätta en gräns och säga nej till judefientligheter i Tyskland. 85 år senare var det ingen som satte stopp för nazismens skenande vanvett förrän hela världen gjorde det efter en tolvårig mardröm som var världshistoriens hittills värsta.

Mattheuspassionen fick sitt nya uruppförande på palmsöndagen 1847 i Thomaskyrkan i Leipzig. Sju månader senare avled Felix Mendelssohn av en hjärnblödning endast 38 år gammal. Hans unga fru följde honom i graven sex år senare endast 36 år gammal.

I Pierre La Mures roman möter vi också övertygande porträtt av Mendelssohns samtida. Vänskapen med Chopin skildras just så hjärtlig som den var, medan man får ett mycket avslöjande porträtt av Wagner. Även Schumann förekommer, medan man dock saknar Berlioz.

Schatteringar till musikens Rafael.

Namnet "Felix" betyder "den lycklige". Mendelssohn är den ende store musikern med det namnet, och få stora musiker har unnats ett så lyckligt liv som han. Likväl förekommer det djupa skuggor även i ett mycket lyckligt liv, och ju lyckligare detta är, desto intressantare blir skuggorna.

Redan hans farfar var lycklig och berömd, den märklige filosofen Moses Mendelssohn, han som tog initiativet till att få judarna i Tyskland ut ur ghettot och som predikade assimilering. Likväl fick denne lycklige och framgångsrike filosof mothugg även i ett så konstruktivt företag. När han uppmuntrad av Lessing företog nya litterära översättningar av Gamla Testamentet till tyska väckte detta en storm inom judiska kretsar, och ledande rabbiner ville förbjuda boken och belägga läsning av den med straff. Ändå

fanns det inga människor som kunde dra större fördelar av Mendelssohns konstruktiva verksamhet än just judarna. Moses Mendelssohn var den förste bemärkte juden i Tysklands historia, och resultatet av hans livsverk blev att judarna i Tyskland etablerades som i princip första klassens medborgare.

Ändå tog hans son Abraham bestämt avstånd från judendomen och blev kristen. Han var en sällsynt framgångsrik bankir och etablerade familjen Mendelssohn som en av de främsta bankirfamiljerna i Berlin och Europa – han var ett parallellfall till Nathan Rothschild. Bartholdy var namnet på hans svåger, brodern till hans hustru, som egentligen hette Jacob Lewin Salomon men ändrade sitt namn när han köpte en stor park i Berlin som tillhört en viss Bartholdy och fått namn av honom. Abraham hade helst undvarat namnet Mendelssohn helt och hållet men behöll det ändå i sitt dubbelnamn. Han försökte få Felix att skrota namnet Mendelssohn, men denne vägrade.

Även Abraham var djupt musikalisk och även filosofiskt lagd, som sin fader, men utvecklade aldrig dessa ådror utan blev i stället en desto mer framgångsrik affärsman. Det vilar något av Fausts öde över Abraham. Han fick allt av livets goda, men något av det viktigaste gick förlorat på vägen. Hans hustru Lea skriver till sin son Felix: "Din far förstör det goda och harmoniska livet för oss med att gå omkring dystert grubblande som om han led av ständig depression. O Gud, vad denne man kunde vara lycklig, och hur mycket lycka han kunde inspirera hos andra om han ville! Ändå är han en man som ständigt plågar sig själv med sina tvivel, och det värsta är att jag inte vet vad det är han tvivlar och grubblar på...."

Sannolikt kunde han inte förlåta sig själv för att han gått miste om livets andliga möjligheter för att i stället bygga upp familjens ekonomiska säkerhet. Hans filosofiska läggning och kreativa sidor hade begravts levande under hans materiella framgång.

Mot denna bakgrund såg han sin son Felix' möjligheter desto klarare, och få musiker har haft klokare föräldrar när det har gällt att lotsa barnet rätt på den svåra musikaliska banan. Leopold Mozart drev sin son för hårt medan Felix' uppfostran blev mycket mera omsorgsfull och balanserad. Han drillades inte till en musikautomat som Wolfgang Amadeus utan fick i stället en bred bildning, som gjorde honom mera kultiverad än kanske någon annan av musikhistoriens bemärkta kompositörer någonsin.

Den framgångsrike Mendelssohn, den gamle Goethes favorit, publikens gyllene gunstling, vars konserter alltid blev ekonomiska lavinframgångar, som förvandlade varje orkester han kom i kontakt med från gnisslande dilettanter till gyllene samklang och välljud, som arbetade hårdare än någon annan musiker och fick mera uträttat under sin korta livstid än de flesta som levde längre, och som slutligen etablerades av drottning Victoria och hennes England som det högsta goda och den högsta tänkbara standard i musiken, var dock även bland musiker den mest tvivlande och mest självkritiske. Sin italienska och skotska symfoni, som båda komponerades redan vid 21 års ålder, upphörde han aldrig att omarbeta, och den italienska förblev enligt honom själv ofullbordad. Samtidigt har det aldrig funnits en så rastlös musikpersonlighet som Mendelssohn. Han var en stor resenär, hans Englandsresor blev sammanlagt tio till antalet, och på den tiden var resor i Europa alltid förknippade med värre strapatser än vad en resenär möter idag på turer till Australien. En annan problematisk sida av Mendelssohn var hans överkänslighet. Han tålde inte motgångar, de ytterst få fiaskon han fick uppleva gick honom mycket djupare till sinnes än Berlioz' hela livstids samlade fiaskon, som om misstag och misslyckanden var något ytterst oförlåtligt, som han åtminstone aldrig kunde förlåta sig själv.

Lyckligast var dock Mendelssohn i sina relationer. De enda som någonsin hade något emot honom var Wagner och en och annan antisemitisk surkart och avundsman. Med Berlioz var relationen endast musikaliskt spänd – Mendelssohns oförmåga att förstå Berlioz' geni var hans enda musikaliska

begränsning – rent mänskligt var deras relationer hjärtliga. Mellan Chopin och Liszt, Liszt och Schumann, Schumann och Wagner, Wagner och alla andra kunde det uppstå svåra livslånga schismer, men aldrig så mellan Mendelssohn och någon annan. Likväl var Mendelssohns närmaste relation hans mest tragiska och gåtfulla.

Han var lyckligt gift och hade fem barn, av vilka fyra klarade sig, och hans hustru var idealisk – en öm och tillgiven skönhet. Ändå blev hon aldrig för Mendelssohn vad hans syster Fanny var, som alltid intog första platsen i hans hjärta.

Hon komponerade själv, och Mendelssohn betraktade henne som mer begåvad än han själv. Hon var hans ständigt närmaste förtrodda, och han delade allt med henne. Hon var hans enda betrodda rådgivare, och hennes ord vägde tyngre hos honom än hans föräldrars. Även hon var lyckligt gift med en lika idealisk make som Felix' hustru, men fastän de i långa perioder och i årtal kunde leva i olika städer och länder förblev Felix och Fanny alltid hos varandra.

I maj 1847, medan hon satt vid pianot och förberedde en soirée, föll Fannys händer plötsligt ner från pianot, och hon måste bäras medvetslös till sängs. Hon återfick aldrig medvetandet och dog samma afton.

När Felix fick veta detta var det som om någon skjutit honom genom hjärtat. Han kollapsade, och när han vaknade ur medvetslösheten kunde han aldrig sluta gråta. Han upplevde det genast som slutet på sitt eget liv och blev genast inställd på att själv gå bort. Även hans omgivning frapperades av hans drastiska förändring från världens vitalaste musiker till en bruten man som definitivt givit upp.

Hans gåtfulla plötsliga död har diskuterats i det oändliga utan tillfredsställande konklusioner. Många av hans närmaste menade att han arbetade för hårt och måste tona ner sig, men just det musikaliska arbetet om något är livsviktigt för en musiker. Ingenting är farligare för en musiker än att behöva avstå från sitt eget tempo. Först när Mendelssohn föll omvärlden till föga och lade av sitt hektiska tempo fick han sina underliga anfall, blev sjuk och dog – han blev ytterst sällan sjuk annars och då alltid av naturliga orsaker.

Klart är att Fannys plötsliga död var hans livs första riktigt svåra kris. Han hade ännu allt att leva för – ett nytt planerat oratorium kallat "*Christus*", de ständiga operaplanerna, familjen, de ständiga suveräna Englandsturnéerna, vänskapen med Schumann, Chopin och Liszt, – hans liv var i fullaste blom, och i det ögonblicket ger han tappat inför Fannys död och slappnar av, på andras mindre musikaliska inrådan, för första gången i sitt liv. Det är som om en sådan delikat violin inte tålde att stämmas ner. Instrumentet imploderade, och Felix gick bort lika plötsligt och lika mystiskt som sin syster. Ingen i familjen Mendelssohn gick bort under liknande omständigheter förr eller senare. Dessa båda hade en hemlig musikalisk sträng gemensamt som ingen annan i familjen Mendelssohn hade, och när den brast hos den ena parten måste den även brista hos den andra.

Mendelssohns ofullbordade

Efter framgångarna med sitt största oratorium "Elias" föll det sig naturligt att fortsätta med en uppföljare. Han hade ju hela livet sysselsatt sig med protestantisk sakral musik, han hade återupptäckt och återupprättat Johann Sebastian Bach med framför allt Mattheuspassionen och även komponerat en "Reformationssymfoni" med betoning på den lutherska psalmen "Vår Gud är oss en väldig borg", men denna protestantiska trosiver var aldrig helt övertygande. I "Elias" får han fram en mera trovärdig

religiös föreställning i framställningen av den ensamme profeten i hopplös kamp mot en gudlös omvärld, som accentueras genom en imponerande musikalisk dramatik som inramning, och med rätta beskrivs "Elias" som Mendelssohns mästerverk. Där behövde han inte avlägsna sig från sin judiska bakgrund, vilket han nästan krampaktigt verkade att göra under hela livet för övrigt.

Hans farfar var ju Moses Mendelssohn, den judiske upplysningsfilosofen som åvägabragte den judiska assimilationen i Tyskland och med stor framgång och uppskattning som resultat inom Europas högsta kretsar, medan hans son Abraham blev fullständigt sekulariserad och gjorde karriär som bankir. Dennes son Felix blev desto andligare i stället men helt inom musikens område.

Frågan är hur lyckligt hans protestantiska nit egentligen var. Som kontrast kan framhållas hans lysande "hedniska" verk *Die erste Walpyrgisnacht* opus 60, en dryg halvtimmes uvertyr med svindlande orkesterbriljans och överväldigande körer byggd på Goethes *Faust*, ett verk som tydligen samtliga kompositörer, som brottats med detta drama, lyckats mer än väl med, i synnerhet romantikerna och då främst Schumann, Berlioz och Mendelssohn. Wagner satsade enbart på "hednisk" musikediktning med astronomisk framgång på dock både gott och ont.

Felix lyckades alltså inte imponera på sin samtid med sin sakrala musikproduktion, han saknade en Bachs naturliga kyrkliga bakgrund, och framför allt i "Reformationssymfonin" ter sig det protestantiska insisterandet nästan enfaldigt på gränsen till naivitet. Då är hans "Lobgesang"-symfoni, en brett upplagd körsymfoni med både fullödigt orkestralt, solistiskt, dramatiskt och framför allt körvirtuost innehåll betydligt intressantare och samtidigt enklare i sin uppläggning, då den bara är baserad på Psaltaren. I sitt tredje oratorium "Christus" tänkte han dock göra allvar av sin religiösa hängivelse, oratoriet planerades i stor skala i tre delar omfattande både födelsehistorien, passionen och en sorts apotheos, men det ville sig inte riktigt. Genom systemens plötsliga död fick han ett skott i vattenlinjen som berövade honom all lust att arbeta vidare och nästan att leva. Fanny och Felix stod varandra mycket nära varandra som syskon och musiker, de delade allt mellan sig i fråga om tankar, musikaliska idéer och planer och förstod varandra perfekt, även hon var ju kompositör och enligt Felix "mera begåvad än han själv", hans hustru Céline kom inte ens i närheten av en sådan själsfrändskap, så hennes fränfalle var den yttersta personliga katastrofen för honom. Den inträffade i maj medan han var bortrest, han hade redan inlett arbetet på "Christus" och fullbordat några inledande körsatser till barndomsdelen, men systemens död var det totala sabotaget mot hela hans verksamhet och framför allt, vilket var mera fatalt, som han upplevde, mot meningen med hans liv.

Ett totalt tvivel på allt vad han levat för fyllde honom efter systemens död, och han övervägde att lämna musiken helt och hållet. Under sådana omständigheter var det inte så konstigt att han inte kunde komponera vidare på det stora religiösa oratoriet "Christus". I stället blev det den sista nästan förtvivlade stråkkvartetten opus 80 och ytterligare några krampaktiga körsatser till passionsdelen, mest med folkets ursinniga krav på "Korsfäst! Korsfäst!"

I oktober blev han sjuk, och den 4 november fick han det hjärtslag som ändade hans liv, 38 år gammal. Av oratoriet hade han åstadkommit fragment på inalles ungefär 25 minuter, en tredjedel till barndomsdelen och två tredjedelar till passionen, nästan bara körsatser. Det blev aldrig något fragment av uppståndelsen.

Hela Mendelssohns liv var ett passionerat energiutbrott av musik, och vilken musik! Den är fortfarande den kanske mest virtuosa orkester- och kammarmusik som komponerats och har följaktligen blivit grovt försummad som alltför avancerad och "musikens mesta överkurs". I gengäld är den fullödigt musikalisk hela vägen, alltid briljant och njutbar, klassiskt ren i alla sin romantiska generositet av

utsvävningar, medan hans kanske allra mest intagande musik är hans ungdomsverk, de tolv stråksymfonierna, "En midsommarnattsdröm" och den stora oktetten. Hans samlade kammarmusik är dock det slutgiltiga beviset på att han aldrig har överträffats.

Den riktiga musiken

Brahms talade alltid med djupaste respekt om Mendelssohn som "den siste store mästaren", som om all musik efter Mendelssohn innebar ett steg ner från acceptabel standard, och det ligger onekligen någonting i detta, i synnerhet när man återupptar lyssnandet till Mendelssohn och varseblir den totala renheten, den suveräna klassicismen, den rika kontrapunktiken och framför allt friskheten i den totala sundhetens musik. Den förste som vågade försöka säga Mendelssohn var Wagner, som måste ha betraktat Mendelssohns överlägsna behärskande av vilken avancerad kontrapunktik som helst med avundens mindervärdeskomplex, vilket kunde göra Schumann fullkomligt rasande och helt förstörde relationen mellan Wagner/Liszt- och Schumann/Brahms-falangerna.

Dess värre kom Wagner att dominera det senare tyska 1800-talets musik så till den grad, att under 1900-talet Mendelssohn förträngdes helt och till och med hans statyer avlägsnades och skändades. Det var inte Wagners fel att nazismen gjorde honom till sin avgud och andliga ledare, vilket snarare tydliggjorde nazismens totala andliga fattigdom och brist på vidsyn. Man behöver bara lyssna på Mendelssohns tidiga 12 stråksymfonier, komponerade i nästan samma andetag som den sprudlande friska "En midsommarnattsdröm", för att här finna allt det som man saknar hos Wagner: renhet, klarhet, friskhet, ungdomlighet, naturlighet och skönhet, allt sådant som hos Wagner bara förekommer undantagsvis.

Att Wagner gavs ett sådant enormt företräde framför Mendelssohn som andlig kulturledare framstår som desto mera besynnerligt då Wagner var ytterst materialistisk och smått anarkistisk, medan Mendelssohn, fastän han var sonson till Moses Mendelssohn, en av den moderna judendomens främsta ledare, dock var en hängiven och nästan fanatisk protestant. Han komponerade inte bara "Reformationssymfonin" (med "Vår Gud är oss en väldig borg" som huvudmotiv i finalen) utan även mycket religiösa oratorier som "Paulus", "Elias" och "Christus" (det sista tyvärr ofullbordat) och framför allt den enastående körsymfonin "*Lobgesang*" (hans sista symfoni, fastän den går som nummer två,) som är en pendang till Beethovens körsymfoni men mycket mera religiös än vad Beethoven någonsin var. I jämförelse med Wagner var Beethoven lika helig som Bach, då Wagner i princip gjorde sällskap med Nietzsche i banandet av vägen för den Antikrists parentes som nazismen var.

Det är på sin plats att närmare redogöra för ordningen på Mendelssohns symfonier, då vi redan nämnt något av den förvirring som råder. Mendelssohn komponerade 17 symfonier, av vilka de första 12 är rena stråksymfonier, ren absolut musik i ordets bästa betydelse. "Symfoni nr 1" i C-moll kommer sedan (nr 13) åtföljd av "Reformationssymfonin" (felaktigt benämnd nummer fem). Hans nästa symfoni är "den italienska" (nr 15, nr 3 av de "stora" symfonierna,) som följs av "den skotska" (kallad nr 3, egentligen nr 16, den symfoni han arbetade längst med). Till slut kommer så den mycket undervärderade och nästan under mattan sopade fantastiska körsymfonin "*Lobgesang*", en fantastisk komposition inte minst formellt, då de mångtaliga körsatserna mest flyter in i varandra utan uppehåll i en enda lång underbar manifestation av musikalisk salighet som aldrig tar slut men bara stegras hela tiden. Det hörs på Mendelssohns musik nästan alltid, att han måste ha varit något av den lyckligaste kompositör som någonsin levat. Det är sprudlande glädje i all hans musik, och egentligen är den enda skäligen invändning

som någonsin riktats mot Mendelssohn den, att han med sin musik vann och erhöll allt här i livet, utom motgångens hälsosamma utmaning. Det var det enda han saknade.

Mendelssohns kammarmusik

Det märkligaste med hans kammarmusik är att det mesta och det bästa av den komponerades innan han var 20 år. I centrum av den imponerande virtuosa produktionen, av en tonsättare som inte blev mer än 38 år gammal, står de åtta stråkkvartetterna, av vilka den första, fullständigt mogen, är komponerad av en 14-åring. Den sista stråkkvartetten i f-moll opus 80 är från hans sista år och är den högst utvecklade och mest intressanta, naturligtvis.

Däremellan har vi dock en utomordentligt rikhaltig produktion av ofta undersköna verk, som man aldrig får höra talas om. Berömd är den stora oktetten för stråkar i ess-dur opus 20 från 1825, när tonsättaren var 16 år, men kanske än underbarare är de tre helt okända och alltför sällan spelade pianokvartetterna opus 1 till 3 från den tidigaste ungdomen samt den undersköna pianosextetten opus 110 från 1824, när han var 15 år. En viktig faktor i hans utveckling under tidigt 1820-tal var hans samröre med Goethe, som aldrig tröttnade på att höra honom spela. Medan den bara 12-årige Felix Mendelssohn var hos Goethe i Weimar 1821 brukade Goethe varje eftermiddag öppna flygeln för gossen och säga: "Jag har ännu inte hört något från dig idag," fastän han då brukade öva upp till fyra, ibland sex, ibland åtta timmar om dagen, mest Bach-fugor. Mendelssohn var alltså från början som underbarn direkt musikaliskt uppfostrad i en strängt klassisk och polyfon Bach-skola, som direkt förlänade hans musik ett översvallande rikt flöde av utsökt väl disciplinerad polyfonalitet stramt behärskad av klassiska former. Därmed kunde han tidigt skriva musik för samtliga ensembler och former till och med opera. Brahms talade alltid om Mendelssohn med den djupaste respekt som "den siste store mästaren".

De båda stråkkvintetterna, den ena från ungdomen 1826 i A-dur opus 18 och den andra från hans sista år i B-dur opus 87, har vi tyvärr inte lyckats komma över ännu, medan de båda triosonaterna för piano, cello och violin opus 49 och 66 (1839 respektive 1845) hör till det vackraste han skrivit, i synnerhet den andra i C-moll. Till denna rika kammarmusikproduktion kommer åtminstone också två violinsonater, två cellosonater och en sonat för piano och viola. Hans kammarmusikproduktion är därmed minst lika omfattande som Brahms.

Varför är då denna suveräna musik så okänd? Problemet skapades av den fullständigt obefogade Mendelssohn-förföljelsen inledd av Richard Wagner, som av mindervärdeskomplex inför Mendelssohns oförnekliga överlägsenhet bedrev en systematisk kampanj för att få bort den för tidigt bortgångne kollegans musik från repertoaren. I stället för att denna meningslösa censur av musik, som måste betecknas som den högst utvecklade för sin tid i både form, teknik och skönhet, skulle avmattas och gå över av sig själv, förvärrades den, fortfarande helt utan logisk anledning, kanske för att musiken var krävande och svår och för att Wagners musikdiktatoriska skugga inte gick att bli av med - för att sedan kulminera med nazitidens vansinnesikonoklasm. När Sir Thomas Beecham i november 1936 traditionsenligt ville nedlägga en krans i Leipzig vid Mendelssohnmonumentet, hindrades han genom en blixaktion av brunskjortorna. Senare blev monumentet till och med nedrivet av den anledningen att detta minnesmärke över en "fullblodsjuden" (vilket han inte alls var, och dessutom assimilerad och protestantisk,) vållade "allmän förargelse". Detta var dock kompositören som räddat inte bara Johann Sebastian Bachs främsta verk från glömska utan även levande begravda verk av Schubert och andra, och

som definitivt startat den stora Bach-renässansen under 1800-talet, vilken i sin tur ledde till även en Vivaldi-renässans (- mera om detta i nästa nummer). Kort sagt, ingen tysk kompositör hade gjort så mycket för den tyska musiken under så kort tid som Felix Mendelssohn. Som belöning för detta tegs hans musik fullständigt ihjäl i Tyskland under mer än ett decennium. Denna musikerförföljelse av en mästare av en sådan rang saknar fullständigt motstycke i musikhistorien.

Sedan dess har det dock vänt, även om det tog tid. Först 1972 fick hans tolv stråksymfonier från ungdomsåren sitt äntliga erkännande genom sina första gramfoninspelningar och offentliga framföranden, varvid de äntligen fann sin plats på repertoaren. Samtidigt upptäckte man även äntligen hans andra "ungdomssynder" i form av helt okända mästerverk i kammarmusikväg, och sedan dess har Mendelssohns aktier oavlatligt stigit igen. På senare år har hans musik plötsligt direkt kommit på modet genom tidens manér att plötsligt accelerera takten i vilka verk som helst, vilket passar Mendelssohn, då han excellerar i höga tempon – hans livliga sprittande scherzosatser är oöverträffade.

Över lag präglas hans musik av en överdådig livsglädje och ljus sangvinism, understruken av en mästerlig teknisk expertis och klassisk formfulländning, som likväl inrymmer ett romantiskt klangskimrande överdåd utan motstycke, som gör att han framstår som fullständigt unik i musikhistorien, varför förföljelsen av hans skönhet framstår som desto mera ofattbar, så att man måste fråga sig vad det var för fel på Wagner egentligen. Endast Robert Schumann kommer i någon mån i närheten av Felix Mendelssohn.

Rubatoproblemet och Frédéric Chopin.

Den klassiska musiken kan indelas i två huvudlinjer. Gränsen mellan dem går mellan Bach och Händel. Det är genom Bach och Händel som den klassiska musiken definitivt delas i två olika riktningar, som visserligen aldrig har undvarat varandra men som heller aldrig har återförenats.

Bachlinjen är den stränga, strikt matematiska, hårt formbundna linjen. Huvudvikten läggs vid rytmisk exakthet, och dess stränga formalisms högsta skapelse och resultat är fugan i all dess matematiskt fantastiska komplexitet. Denna musikaliska tankeinriktning utesluter helst rubatot helt och hållet. I en exakt fuga är rubatot otänkbart. Detta musikaliska tänkande har också fört in musiken på atonalismens abstrakta matematik. Det välkomnar elektronisk musik med dess möjligheter till datoriserad exakthet. Formen har blivit viktigare än hur det låter. Den kanske mest typiska av alla tonsättare för denna linje är super-torrisen Igor Stravinskij.

Huvudskillnaden mellan Bach och Händel är att Bach aldrig var i Italien. Han studerade italiensk musik med förkärlek men kunde aldrig tillgodogöra sig det italienska sättet att umgås med musiken. Händel var i stället som fisken i vattnet i Italien, det italienska inflytandet är grunden för hela hans livsverk, han svek den aldrig, och trots de 21 oratorierna består huvuddelen av hans enorma produktion (nästan dubbelt så omfattande som Bachs) av italienska operor. Han är giganternas gigant i musikhistorien som representant för det musikaliska tänkande som grundar all musik på det rent melodiska, arian, det sångliga, eller det mest känsliga av alla musikaliska instrument: den mänskliga rösten.

Man kan aldrig sjunga rytmiskt exakt. Härav uppstår rubatot, den rubbade musikaliska rytmen. Enligt representanter för denna musikaliska linje är musik inte musik utan rubato. De menar, att det är rubatot som ger musiken dess inre liv. Genom att inlägga egna rubaton i sina tolkningar kan solister och dirigenter ständigt nyskapa gammal musik. Det är rubatot som förmedlar själva den musikaliska

känslan, utan vilken ingen musik är riktig och levande musik.

Alla operamästare hör till denna linje, även Wagner och Richard Strauss, men de två som kanske gick längst i rubato-tänkande var (icke att förvåna sig över) den mest lyriska av alla operatonsättare Giacomo Puccini samt (vilket är förvånansvärt) pianisten Frédéric Chopin.

Chopin är den enda kompositör av världsklass som uteslutande komponerat för piano, fastän han även kunde komponera för andra instrument, vilket bevisas genom de båda tidiga pianokonserterna och den sena cellosonaten. Nu kräver pianot som instrument ett övermått av teknisk briljans och exakthet, vilka båda behärskades av Chopin. Liksom Beethoven, spelade Chopin Bachs hela "*Das wohltemperierte Klavier*" på ett tidigt stadium och grundlade därmed sitt eget tekniska mästarskap, men ehuru Beethoven aldrig övergav Bachs strikta krav på rytmisk exakthet, så struntade Chopin i detta från början. För Chopin var det bara melodin, dess utsmyckning och dess variation som gällde. Han komponerade bara en enda fuga någonsin i sin ungdom och sedan aldrig mera.

Med hjälp av en teknisk fingerfärdighet utan motstycke driver Chopin rubatoproblemet bortom alla gränser. Redan i den första Nocturnen opus 9 nr 1 består nästan halva Nocturnen av rubatoutsvävningar i form av variationer och utsmyckningar på melodin som gör denna allt utom oigenkännlig. Men resultatet av detta drivande av rubatotänkandet bortom all sans och reson är att Chopins musik sjunger och är mera känslig än någon annan. Sibelius menade att pianot inte kunde sjunga, men detta motsägs om av någon så av Chopin. All hans musik sjunger, och det är en sångröst av ständigt renaste guld.



Franz Liszt, ett år yngre, led av ett ständigt komplex gentemot Chopin som kanske mest bestod av avund. Han anklagade Chopin för att vara svårtillgänglig och självupptagen. Nu var ju Liszt den store publikflirtaren av Guds nåde medan Chopin irriterades av publikens ytlighet då den mera intresserade sig för hur han klädde sig och hur hans kragar såg ut än för vad han spelade. Liszt var den idealiska pianopedagogen medan Chopin helst höll sig med så få elever som möjligt, och i konsertsammanhang trivdes han egentligen bara i salonger. Liszt var pianots konsertmusiker medan Chopin helst bara var kammarmusiker.

Därför präglas Liszts musik ofta av en total banalitet och ytlighet av effektsökeri medan Chopins musik alltid präglas av en intim genuinitet. Liszt spelade gärna som en hel orkester med så många FFF som möjligt medan Chopin ytterst sällan överskred pianonyansen. Chopin var kanske den mjukaste musiker någonsin medan Liszts musiklinje med Wagner som vapenbror kom att leda till den hårdaste tungviktarmusiken någonsin med diktatorer och Götterdämmerung i släptåg.

Det som man i allmänhet klagat på när det gäller Chopin är att han alltid är så melankolisk. Här har vi Chopins särdrag som är unikt i musikhistorien. Nästan all Chopins musik präglas av ett innerligt medlidande med de förtryckta polackerna. Chopin hade inte alls behövt solidariserat sig med Polen. Han var lika mycket fransman som polack. Men han valde själv att föra ett förtryckt och lidande folks talan i musiken. Det finns ingen motsvarighet till detta i musikhistorien utom Sibelius Kalevala-pathos. Fastän delvis fransman och mest verksam i Paris är nästan all Chopins musik renodlat polsk – balladerna, polonäserna, mazurkorna, revolutionsetyden. Där finns en del italienska element – tarantellan, barcarollan, de fyra Scherzi, men även hans valser är ofta mörkt melankoliska och mycket fjärran från Wien, hans Impromptu har ingen släktskap alls med Schuberts, hans etyder har ingen beröringspunkt med Karl Czernys, medan dock hans Nocturner om något är lika franska som Claude Debussy.

Det är det tragiskt melankoliska och lidande draget hos Chopin som gör honom mest unik i musikhistorien och till dess ädlaste särdrag. Detta lidande drag måste man givetvis även förknippa med hans sjukdom. "Den gudarna älska dör ung" som Chopin, 39 år, Mendelssohn, 38, Mozart, 35, Schubert, 31, och Pergolesi, 26, som även poeterna Keats, Shelley och Byron, de mest romantiska poeterna av alla. Och kanske att Chopin med sin utsökta musikaliska poetik, sin känslighet över alla andras, sin extremt rena melodik och sitt melankoliska självpåtaga lidande i gränslös solidaritet med ett av Europas mest förtryckta och lidande folk, är den mesta romantikern i musikhistorien.

Chopins kvinnor.

Dessa utgjorde ett antal. De flesta brukar bara se George Sand, men hon var bara den fatalaste, den sista, den som krossade honom eller den enda som dominerade honom. Alla hans tidigare kvinnliga relationer hade varit enbart konstruktiva så länge de varat.

Den första var kanske den viktigaste. Konstancya Gladowska var Chopins första kärlek, av honom konsekvent benämnd som "idealet", och hon om någon var för honom synonym med Polen. Hans livslånga smärtfyllda och olyckliga kärlek till Polen började med denna vackra, charmfulla och mycket musikaliska dam, som när han lämnade Polen skrev till honom (23 oktober 1830): "Förgät ej, oförgätlige, att vi polacker älska dig. Måhända kan främlingar löna dig bättre, men älska dig kan de aldrig mera än vi." Ingen kvinna i Chopins liv sade någonsin så viktiga ord till honom. Hon blev två år senare gift, hennes äktenskap blev lyckligt, men hon drabbades endast 35 år gammal av blindhet. Icke

desto mindre överlevde hon sin man med elva år och dog först 1889. Hon trodde inte att Chopin hade kunnat bli en bättre man och förstörde några dagar före sin död alla Chopins brev från deras ungdom.

Nästan lika viktig för Chopin var grevinnan Delphine Potocka, den enda av Chopins kvinnorelationer som varade hela hans liv. Det är troligt att det aldrig förekom någon erotisk förbindelse dem emellan, men deras vänskap var djup och intim. Hon var gift men tog avstånd från sin man när han samarbetade med ryssarna. Hon kom ensam till Paris och förde där ett vidlyftigt liv med flera älskare, men Chopin förblev alltid hennes bästa vän, och hon svek honom aldrig. Det var i stället han som svek henne. Efter tre år blev han förälskad i Maria Wodzinska. Grevinnan Potocka lämnade då Paris och återvände till sin man i Polen, men hon lämnade honom på nytt och återkom tio år senare till Paris, när brytningen mellan Chopin och George Sand var ett faktum. Hon blev då åter Chopins enda trofasta polska väninna och förblev så till hans död. Flera kompositioner tillägnade han henne, som F-mollkonserten och en av de sista valserna opus 64.

Maria Wodzinska var Chopins enda förlovning. Förhållandet mellan dem var uppriktigt och intensivt, men hennes familj förbjöd och omöjliggjorde att hon blev gift med en musiker. Hennes livs svåra värv blev nödvändigheten att avveckla denna förbindelse utan att Chopin blev lidande. Hon kunde bara göra det genom att kompromettera sig själv. Hon låtsades bedra honom med den polske diktaren Slowacki, en kuriös dubbelgångare till Chopin, som var född samma år, led av samma sjukdom och dog samma år som Chopin. Båda har i sina verk samma melankolisk-svårmodiga grundton. Chopin tog hennes "falskhet" mycket hårt men blev mer förvånad, när hon 1841 gifte sig med greve Joseph Skarbek, som var son till Chopins gudfar. Hennes äktenskap blev inte lyckligt, efter sju år lyckades hon få det annullerat av påven, och hon gifte då om sig med en annan lika sjuk man som Chopin, en viss Orpizewski. De bodde i Florens, där hon överlevde honom och dog barnlös 1896. Hon förblev som pianist alltid en av de främsta uttolkarna av Chopins musik. Det är hennes och hennes mors brev till honom som han band ett vackert band om och försåg med rubriken "Min sorg".

Mest omdiskuterad av Chopins kvinnor har alltid den sex år äldre George Sand (egentligen Aurore Dudevant) varit. En *femme fatale* i kubik, hade hon redan en lång rad förbrukade älskare bakom sig när hon började satsa på Chopin. Att han föll för henne var förvånansvärt, då han om någon borde ha stötts av hennes simpelhet. Hennes far var oäkta son till en tjänsteflicka, och hennes mor hade varit marketenterska. Innan hon födde George Sand hade hon haft tre oäkta barn med lika många män. Den berömda Aurore Dudevant blev det fjärde barnet med den fjärde mannen.

Även Aurores enda äkta man, baron Dudevant, var född utom äktenskapet. Han skämde bort henne, men hon fann honom tråkig i längden och förstörde äktenskapet. Genom en skicklig advokat lyckades hon få rätten till båda deras barn och även familjegodset Nohant. Om av något borde Chopin ha tagit varning av hennes stormiga kärleksaffär med poeten Alfred de Musset, som lämnade henne hatisk mot henne för resten av livet. Men hon lade ut sina krokar så skickligt att Chopin med sin godtrogenhet inte kunde annat än falla.

Hans första reaktion inför henne var obehag och skrämsel. Han fann henne osympatisk och gjorde motstånd så länge han kunde. Men efter den uppslagna förlovningen med Maria Wodzinska 1838 var han i upplösningstillstånd, och George Sand hade tagit reda på allt om deras förlovnings historia, så hon visste hur hon skulle beta kroken.

Före deras resa till Mallorca hade Chopin aldrig givits diagnosen lungtuberkulos. Han hade alltid varit klen till hälsan, han vägde bara 48 kilo, han hade en gång hostat blod, men läkardiagnosen för Chopin före Mallorcaresan var "kronisk luftrörskatarr". Chopin visste själv hur fatala en långresas

strapatser kunde vara för honom, men George Sand lyckades ändå med sitt livs största "kupp". Med tanke på Chopins svaga fysik var en vinter på Mallorca det ungefär mest ohälsosamma han kunde ha utsatts för.

Senare erkände George Sand själv att resan till Mallorca blev en katastrof. Före Mallorca brukade hon kalla Chopin för "*mon petit*", ("mitt barn",) men efter Mallorca heter det allt oftare "*mon cadavre*" ("mitt kadaver"). På Mallorca kunde Chopin inte ens arbeta, då det piano de hade beställt dit inte anlände förrän mot slutet av deras vistelse. All sentimental romantischmalz som senare konstruerats på denna fatala Mallorcaresa är kanske den värsta smörja som någonsin fabulerats i musikhistorien. Det dåliga vädret och råa klimatet tog nästan livet av Chopin, preludierna opus 28 hade komponerats redan tidigare, och "Regndroppspreludiet" beskrev aldrig några regndroppar. Hans preludier kan bara tillskrivas Mallorcaresan den betydelsen att de slutbearbetades på Mallorca. Ur alla andra aspekter blev Mallorcaresan Chopins livs värsta katastrof, hur mycket George Sand än förskönade den, hur mycket hon än hävdade att den gjort Chopin gott, hur mycket friskare Chopin än blivit genom den enligt henne, och så vidare. Den enkla sanningen är, att genom Mallorcaresan lyckades George Sand göra Chopin sjukligt beroende av henne.

Beroendet varade i åtta år, under vilka Chopin definitivt utvecklade sin lungtuberkulos, och under vilka deras förhållande oavbrutet försämrades, mest beroende av George Sands barns intriger och sonens obegränsade bortskämdhet. Under dessa år blev också George Sand oavbrutet allt tröttare på "sitt kadaver", framför allt genom att deras förhållande var så konsekvent platoniskt, vilket passade Chopin men inte George Sand. När brytningen slutligen kom var den helt naturlig, och det är mycket förvånansvärt att den kom så sent. Efter brytningen anklagade George Sand "sitt kadaver" för att ha förstört hennes liv genom att ha stulit hennes åtta bästa år, för otacksamhet då hon givit honom allt och han inte givit henne någonting, för att ha vänt hennes dotter emot henne, för att ha martyriserat henne, och annat sådant, medan Chopin aldrig anklagade henne för någonting. Om George Sand var en martyr för Chopin, så var martyrskapet otivelaktigt ömsesidigt. "Hennes samvete kommer inte att anklaga henne för något av det som hennes vänner förebrår henne," var ungefär hans enda sakliga men inkännande kommentar. Franz Liszt hade följande att säga om George Sand: "George Sand fångar sin fjäril och tämjer den i buren med nektar och honung, sedan sprättar hon upp den levande, stoppar upp den och lägger den till sin samling av romanhjältar för att göra egoistiskt bruk av den i sina billiga romaner."

Det har ofta hävdats att åren med George Sand var hans lyckligaste. Detta kan bestridas. Hans lyckligaste period tog snarare slut i och med uppslagningen av förlovningen med Maria Wodzinska, varefter det brydsamma kapitlet George Sand på gott och ont tar vid. Efter brytningen med George Sand 1846 är dock Chopin en färdig och bruten man. Han är, som alla hennes tidigare män, konsumerad. Hans återstående kompositioner är mycket få till antalet, och så svag och sjuk som han är är det anmärkningsvärt att han ändå fortsätter att ge konserter och till och med beger sig på en ny längre resa till England. Hans sista konsert är inte den i Paris med cellisten Auguste Franchomme den 16 februari 1848, utan efter det spelar han ännu sex gånger offentligt i England och Skottland, sista gången den 16 november. Av dessa konserter märktes en sviktande hälsa bara i den allra sista.

Hans sista nya dam är skotskan Jane Stirling, som också var sex år äldre än han. Hon hade gärna gjort allt för honom, men han avvisade alla tankar på giftermål fastän hon var både rik och vacker. Hans huvudargument emot det var att han kunde dö när som helst. "Det kan gå an att lida nöd ensam, men om man är två blir det den största olycka."

Därmed är även vi färdiga med hans damer. Hans hjärta tillhörde alltid endast en, och det var Polen. I sin sista vilja förkunnade han angeläget att han önskade att hans hjärta skulle begravas i Polen. Hans önskan villfors, och det vilar i den Heliga Korskyrkans mittskepps första pelare i Warszawa, där det murades in femtio år efter hans död med en minnestavla som utmärker stället. Men om något hjärta fortfarande klappar för Polen så är det Chopins genom all den oförlikneliga musik (234 kompositioner) som han lät sitt hjärteblod transformeras genom och som troligen alltid kommer att fortsätta spelas.

Filmen om Chopin.

Den heter "*A Song to Remember*" och gjordes i Amerika 1945. Naturligtvis är den fullkomligt undermålig i sin flamboyanta amerikanisering, sin förvridning av historiska fakta och sin tendentiösa banalisering. Emellertid är den ändå inte utan förtjänster.

Den största av dessa är det berömliga musikurvalet. Genom hela filmen spelas det bara musik av Chopin i olika arrangemang, förkortningar och helt felaktig ordning; men resultatet är ändå att Chopins musik ges en berättigad och fullständig dominans.

Även skådespelarinsatserna är berömliga, fastän både Liszt och Chopin bär på tok för kort hår. Man har emellertid sökt efter rätta utseenden och kommit ganska nära. Liszt, Chopin, Balzac, George Sand – alla var till sin fördel, men den bästa karaktäriseringen gavs ändå George Sand av Merle Oberon, en brittisk veteran med delvis indiskt påbrå. Hon gav rollen en strängt övertygande kraft genom sin kombination av kallhamrad bitterhet och hänsynslös passion. Merle Oberon hade läst på sin roll noga och lyckats göra den full rättvisa.

Historieförfalskningen var filmens mest störande element, men även denna var inte helt utan sina förtjänster. Chopins lärare, en uppdikad roll, ges den inkarnerade betydelsen av Chopins engagemang för Polen: läraren blir Chopins polska samvete. I verkligheten slutade Chopin ge konserter redan innan han träffade George Sand, medan filmen låter honom konserter ihjäl sig efter brytningen med författarinnan. Filmens diktade tolkning av Chopins öde är dock inte helt sanningsvidrig. Det är sannolikt att Chopins passionerade känslöengagemang i musiken och för Polen hjälpte till att förkorta hans liv i högre grad än vad George Sands utnyttjande av hans ryktbarhet för att höja sin egen ryktbarhets glans gjorde det.

En betydligt mer sanningsenlig film och med mer övertygande skådespelare med rätt polsk och ungersk brytning (med Hugh Grant som Chopin) har nyligen gjorts i England med Emma Thompson som vimsig baronessa. Även denna film visade dock att den tacksammaste rollen i sammanhanget för en skådespelerska var George Sands.

Chopins preludier.

Den 11 april genomfördes i Annedalskyrkan en bejublad Bach-konsert med Jan Ling som presentatör, genom vilkens kvalificerade ciceronskap publiken fick följa med i Johann Sebastians sällsamma vandringar i Fugans värld genom nästan alla instrument som Thomaskantorn trakterade själv. I konserten ingick även några programpunkter med mera sentida Bachefterföljare såsom Paul Hindemith, Sjostakovitj och Max Reger, som ju alla byggde vidare var och en på sitt sätt på Bachs

kompositionsmetodik. Här visade sig kanske konsertens enda svaga punkt, ty Max Reger, Hindemith och Sjostakovitj var ingalunda de enda kompositörer som byggde vidare på Bach.

Under sin lärare Joseph Haydns kompetenta ledning studerade den unge Beethoven rigoröst båda delarna av "*Das Wohl-Temperierte Klavier*" och lärde sig därav ungefär allt som han senare fick användning för i sitt tonsättarskap – inte minst för alla sina fugor, av vilka några är världens längsta. En annan som varje morgon inledde sin arbetsdag med att spela ur samma voluminösa Bach-verk, var, vilket inte alla känner till, Frédéric Chopin.

Man tycker ju, att Chopin är ungefär så långt som man kan komma från Bach. I nästan allt är Chopin och Bach motsatser. Bach är den rigoröst disciplinerade musikens oöverträffbare mästare, medan Chopin är mästaren framför alla andra av den subjektivt känsliga ofta rubatobefrämjande och ytterst melodibetonade musiken. Chopin komponerade i sitt liv bara en enda fuga, och den hör till den minsta av hans bagateller. Men han provade på det.

Av Bachs preludier fick dock Chopin idén att göra något liknande. I sina 24 preludier och fugor går Bach metodiskt igenom samtliga tonarter från C-dur till C-moll, Ciss-dur, Ciss-moll och så vidare genom alla tolv tonerna uppåt. Chopin valde en annan metodik för sina preludier. Även han börjar med C-dur men fortsätter sedan med A-moll, så följer G-dur och E-moll, och så vidare, kvint för kvint genom alla de tolv tonerna och deras parallelltonarter.

Chopins form är mycket friare. I stället för att i stort sätt behandla varje tonart efter samma mall försöker Chopin i sina preludier få fram varje tonarts särprägel. Detta är ett mycket avancerat steg vidare från Bach. Så hade han också Beethovens och Schuberts underbara klassisk-romantiska pianoproduktioner att falla tillbaka på och bygga vidare på dessas erfarenheter, som ju Bach hade saknat.

Vi ska inte gå igenom alla Chopins preludier här, men många av dem hör till pianomusikens populäraste klassiker genom tiderna. Chopin skapar dem så fritt, att han ofta modulerar till andra tonarter inne i dem, (sålunda moduleras "Klockpreludiet" i Ass-dur både till E-dur och Ess-dur utom flera andra tonarter,) så att de verkligen framstår som ytterst obundna och fria kompositioner trots den egentligen ytterst stränga formen. Många är nästan rent fragmentariska korta infall eller utbrott som bara stormar förbi medan andra nästan utvecklas till små ballader av oförliknelig melodios skönhet. Sådana är framför allt "Regndroppspreludiet" nr. 15 i Dess-dur, "Klockpreludiet" nr. 17 i Ass-dur, hans längsta preludium i samlingen, det lyriska nr. 21 i B-dur (som moduleras till Gess-dur i ett av hans vackraste infall,) och det dramatiska avslutningspreludiet i D-moll nr. 24. Till dessa hör även som ett slags postludium det självständiga preludiet opus 45 ett antal år senare i Ciss-moll, kanske Chopins favorittonart, i sin mot Debussys klangvärldar tydligt antydande strävan.

Till de främsta pärlorna hör även de små bagatellerna nr. 4 i E-moll, i sin djupa stämning ett av hans mest älskade och oftast spelade, "Oceanpreludiet" nr. 6 i H-moll, det lilla A-dur-preludiet nr. 7, det rapsodiska nr. 13 i Fiss-dur (med sex kors), den sprudlande glittrande glädjefontänen i Ess-dur nr. 19, och den mättade sorgmarschen i C-moll nr. 20.

Vissa av dessa preludier gick så djupt in i folks fascination att det bildades myter omkring dem. Sålunda fick "Regndroppspreludiet" sitt namn bara för att Chopin en gång undslapp sig att han känt liksom tunga regndroppar mot sitt hjärta – utan någon association till detta preludium. Myten om "Klockpreludiet" är att det skulle illustrera Chopins väntan på George Sand en kväll i Paris när ett tornur slår elva slag – utan att hon kommer. (Kontra-Ass anslås elva gånger i preludiets avslutningsdel, och man blir väntande på det tolfte slaget.) Det finns ingenting som säger att denna historia inte *kan* vara sann.

Den värsta av myterna är dock att preludierna skulle ha kommit till på Mallorca när Chopins och George Sands lycka var som störst. De komponerades i själva verket innan, och resan till Mallorca med George Sand blev en katastrof, som nästan tog livet av Chopin. På klostret där de bodde fanns varken piano eller värme, och från den tiden blev Chopins lungtuberkulos elakartad. Resan till Mallorca skedde helt på den mycket äldre George Sands initiativ, och hon genomförde detta riskabla företag mitt i vintern bara för att få ha Chopin för sig själv. Hon lyckades nästan döda honom med sin från början välmenade kärlek, som med tiden övergick till en nedlåtande vård av, som hon sade själv, "*mitt kadaver*".

Chopins gåtfulla sjuklighet

Chopin var kanske den mest gudabenådade av alla kompositörer. Det är ett antal avancerade kännare och inte bara musiker som då och då kommit fram till och framhåller detta, att Chopin trots sin begränsning och koncentration på ett enda instrument nådde högre och åstadkom en mer absolut musik än alla andra. Det är inte bara hans melodik som är mer raffinerad än alla andras, utan man kan knappast träffa på någon mera minutiöst utvecklad harmonik i en mera utsökt förfining, samtidigt som ingen kommit ens i närheten av hans rytmiska komplexiteter, varvid naturligtvis hans rubatofenomen åsyftas med ibland extremt olika rytmer samtidigt med bara två händer. Möjligen skulle hans formsinne kunna utsättas för invändningar, men i så fall bara beträffande hans sonater, som han bara gjorde tre av, då hans sonatform i jämförelse med Beethovens måste komma till korta. En desto mer konsekvent och väl balanserad musikform nådde han däremot i stället i alla sina mindre stycken, i sina scherzon och ballader, ja, i alla sina stycken utom just sonaterna.

Vad som ytterligare understryker hans överlägsna begåvning är det faktum att han aldrig upprepade sig. Både Händel, Bach, Mozart, Haydn och Beethoven tröttnade aldrig på att upprepa sig, Händel kunde använda samma melodi och tema i tjogtalet operor och konserter, Mozart använde ständigt samma harmoniska mall, även Beethoven återvände gärna till gamla teman för att ge dem ännu en ny form, han excellerade ju särskilt i variationer, medan man hos Chopin snarare finner en tendens till motsatsen, som om han ständigt sökte efter nya former. Han skapar balladen och scherzot för pianot men nöjde sig inte med detta utan experimenterade även fram helt andra former i till exempel sin Tarantella, sin Barcarole, sin Bolero, sin Berceuse, och så vidare. Fastän hans favoritform av naturliga skäl alltid förblev polonäsen avslutade han sitt polonäskomponerande med en djärvt experimenterande och helt nyskapande "polonäs-fantasi", som mera har karaktären av en labyrintiskt sökande nocturne ända fram till avslutningen, där polonäskaraktären bara används för att finalisera experimentet. Det blev hans sista komposition och är den mest nydanande och djärvast experimenterande av dem alla.

Och detta unika musikaliska snille, "pianots poet" och oöverträffad som sådan, var i princip dödligt sjuk hela livet. Redan som barn led han av ständigt återkommande kroniska sjukdomar, och han stämplades tidigt av den allmänna uppfattningen som det typiska romantiska tuberkulosfallet, men så enkelt var det inte. Han har nästan alltid lidit av etiketten renodlad lungsot, men denna diagnos har under tidens gång ständigt allt mer ifrågasatts och har i själva verket aldrig kunnat säkerställas. Det var först under senare år han började hosta blod, medan han var betydligt sjukare långt tidigare, och det var mest magen som besvärade honom. Han hade lätt för att kråkas, och dessa magbesvär återkommer och plågar honom betydligt mera allvarligt och ständigt än lungkänsligheten.

Han hamnar därmed i exakt samma kategori som Mendelssohn och Schumann, som också råkade ut för odefinierbara sjukdomar som ledde till deras förtidiga död och lämnade hela läkarkåren för alla tider i total mystifiering för att aldrig kunna bli klar över vad som egentligen gick åt dem. Chopin var den känsligaste av de tre, och i hans fall framstår bara en sak som direkt övertydlig och oförneklig: han var överkänslig.

I viss mån har man kunnat konstatera, att åtminstone en stor del av hans besvär var ärftliga, då hans systrar led av i princip samma besvär och dog unga även de, den äldsta vid 47. Men bara en del av hans sjukdomshistoria kan bortförklaras med hereditet, precis som i fallet Schumann: Clara Schumanns far, den arge herr Wieck, ville få Robert Schumann rubricerad som otillräknelig och stämplad som däre och helst förpassad bakom lås och bom på livstid, bara för att någon i hans familj varit mentalt obalanserad. Det går inte. Egentligen kan man inte skylla någonting på hereditet, fastän alla gör det, mest i saknad av logiska förklaringar.

Att Chopin var en känslös natur framgår övertydligt framför allt i hans musik, det kan inte finnas känsligare musik, och att denna känslösamma natur var ytterst romantisk understryks av hans talrika förälskelser, den ena djupare, mer uppslitande och mer fatal än den andra, tyvärr mest för hans hälsa. George Sand brukar schablonmässigt framhållas som hans stora och definitiva kärlek, medan hon i själva verket beredde hans undergång. Ingenting blev mera fatalt för hans hälsa än relationen med henne, där den direkta katastrofen var den "romantiska" resan till Mallorca, som direkt utlöste hans dödliga lungsjukdom. De råkade ut för kroniskt dåligt väder och frös nästan ihjäl, och deras värd menade att Chopin var så sjuk att hela deras hus måste desinficeras, varför de sattes på bar backe i iskallt hällregn. Chopin hade varit sjuk redan före den fatala resan till Mallorca, meningen var att den resan skulle kurerat honom, medan den i själva verket blev ödesdiger om inte direkt dödlig på längre sikt. Hon var heller ingen bra sköterska, då hon med åren tröttnade på honom, liksom på alla sina andra älskare, varför dessa hade all anledning att nära en obotlig bitterhet mot henne, framför allt hennes offer framför alla andra, den passionerat hatiska Alfred de Musset, som aldrig upphörde att anklaga henne för att ha förstört hans liv. Han var inte den ende.

Chopins trogna älskarinnor och trognaste vänner fanns alla i Polen, främst hans mest dyrkade och älskade och faktiskt förlovade fästmö, Maria Wadzinska, vars adliga familj förbjöd dem att få varandra, fastän Chopin var mera ädel i själen än någon adelsman. Hur ren han var framgår mest ur hans stora gräl med Franz Liszt, när denne fick låna hans lägenhet i Paris och utnyttjade den till att dra dit en älskarinna. Tillfället är det enda där Chopin framstår som direkt upprörd och vred. Han kunde aldrig förlåta Franz Liszt att denne legat med en älskarinna i Chopins säng under porträttet av hans föräldrar. För Chopin var det en djupare kränkning av hans privatlivs helgd än en våldtäkt.

Chopin fick ju inga barn, och troligen hade han inte ens sex med George Sand, som hade barn från sitt tidigare äktenskap, vilka hatade Chopin, och som med tiden övergick från att kalla Chopin "sin stackare" till "sitt kadaver". Chopin var både stilig och vacker men saknade fullständigt den glupande sexuella hungern hos en Franz Liszt och dennes magnetiska inverkan på kvinnorna. I själva verket var Chopin en ensling som trivdes bäst ensam. När han spelade riktigt bra och uttryckte sin tillfredsställelse med en given konsert kunde han säga, att han "hade spelat nästan lika bra som om han hade varit ensam hemma". Och där ligger kanske något av gåtans lösning.

Nära relationer var inte bra för honom. Sina bästa relationer hade han med sina elever, som inte ställde krav på honom eller begärde någonting av honom, men som han kunde ge desto mera, och dessa relationer odlade han med förkärlek hela livet. Även sin sista kvinnorelation, skotskan Jane Stirling,

tycks ha varit en sådan relation, ett idealiskt mästare-lärjunge-förhållande. Goda relationer hade han även med Schumann och Mendelssohn, som han kunde respektera och vörda nästan som bröder, de satt ju i samma båt och höll samma svåra kurs i ett fullständigt nyskapande musikkomponerande, medan, som redan nämnts, även dessa två gick ett outrannsakligt sjukdomsöde till mötes i en förtidig död, som aldrig vettigt kunnat förklaras. I Mendelssohns fall, som dog vid bara 38, utlöstes katastrofen av hans älskade systers plötsliga bortgång, hans bästa vän, som han menade att var mera begåvad än han själv, och i Schumanns fall vet man fortfarande inte vad som utlöste hans självmordsförsök vid 43 och försök till svältdöd när detta misslyckats. Som kontrast till dessa tre kan man undra vad den oförbätterlige libertinen Franz Liszt, den odrägligt osympatiska Wagner och den bistre excentrikern Berlioz gjorde för att få så långa sega liv som dessa fick – alla tre överlevde i princip sig själva.

Mera än Mendelssohn och Schumann var Chopin en plågad människa i hela sitt liv, och en skrymmande anledning till detta lidande var naturligtvis Polens öde, hans moderland, som börjat förtryckas redan innan han föddes, vilket förtryck bara blev ständigt värre under hela hans liv. Detta blev hans stora oöverkomliga trauma. Att hans öde blev intimt förenat med Polens var oundvikligt genom hans överkänsliga empati. Så som Polen led under ryssarna måste Chopin bara lida med Polen.



Hans sista vilja var att hans hjärta skulle begravas i katedralen i Warszawa, vilken önskan tillgodosågs. Då det aldrig blev någon obduktion och anledningen till hans död aldrig kunnat vetenskapligt fastställas, då dessutom de läkarrapporter som förefanns efter hans död gick förlorade senare, har man i vår tid försökt få tillstånd att undersöka hans begravda hjärta i Warszawa närmare, för att den vägen kanske genom DNA eller något annat kunnat få någon mindre oklarhet i mysteriet med hans kroniskt allvarliga och utsägliga sjukdomshistoria. Något sådant tillstånd har man aldrig fått, då självfallet polackerna inte vill delta i någon likskändning av Chopin.

Det hör till saken att Chopin var 1,70 lång och vägde bara 45 kilo. Han var alltså extremt mager, hans fysik måste betecknas som den bräckligaste tänkbara, – och ändå kunde han framställa en sådan oöverträffbart virtuos, fulländad och svindlande vacker musik, kanske den mest hållbara och kvalitativa av alla, – som någon sade, ”bara guld och diamanter hela vägen”.

Musikens adelhet

Den förste som gör ämnet till något mer än en för alla musiker vedertagen självklarhet är George Frederick Handel. Fram till hans tid är musik huvudsakligen något som tas för givet att är och måste vara och inte kan vara något annat än en förädlande och upphöjande avkoppling. Men Händel vill göra musiken till något mera, och därmed börjar musikens universella inflytande i historien.

Händel ville göra människorna *bättre* med sin musik. Han vill alltså i grunden förändra dem och förädla dem till något bättre än vad de egentligen är. I enlighet därmed är även karaktären av hans musik något höjd över det normala, vi finner den ofta majestätisk, och vem kan låta bli att resa på sig inför Halleluja-kören i *Messias*? I England är det kutym fortfarande att hela publiken reser sig vid varje konsertuppförande när *Halleluja*-kören kommer.

Både Gluck och Haydn och Mozart arbetar vidare på detta: de vill höja musiken över den normala mänskliga nivån och därmed uppfostra och förädla människorna till att bli bättre karaktärer. Haydn nöjde sig med ambitionen att folk skulle kunna slappna av ordentligt till hans musik, och Mozarts moraliska målsättningar var det si och så med: han var inte alltid så ädel men dock alltid behaglig, som en gräddtårta som aldrig tar slut. Men Beethoven chockerades i sitt innersta av *Don Juans* förskräckliga cynismer, och här har vi den huvudsakliga människoförädlaren inom musikhistorien.

Han var också den bäst motiverade till detta ändamål. Han kom från ytterst olyckliga familjeförhållanden med en alltför oädel far som piskade sin son till musiker och själv bara söp ner sig. Beethoven fick nog av allt oädelt i sin barndom, och hela hans enorma musikproduktion är egentligen bara en titanisk revolt mot allt lågt och tarvligt, allt fult och grymt, allt billigt och vulgärt. Genom sin musik utvecklade han dess renaste och ädlaste former, som sedan andra kunde förvalta och föra vidare, främst Schubert, Schumann, Mendelssohn och Chopin.

Chopin var den ädlaste av dem, och hela hans liv andas bara adelhet. Han var egentligen en minimalist som tidigt skrotade orkestern för att bara genom sitt eget instrument pianot koncentrera sig på att få fram enbart förädlad guld. Hans minsta stycken är ofta de mest betagande, såsom de minsta preludierna. Även i sitt liv var han sådan: han hyllade och tjänade allt ädelt och kunde ta gränslöst illa vid sig inför förekomsten av något oädelt i hans omgivning. Sålunda, när Franz Liszt lånade hans våning och tillbringade natten där med en annans hustru i Chopins säng under porträtten av Chopins föräldrar, så kunde Chopin aldrig förlåta honom detta. Det följde en scen mellan dem som är den enda i Chopins liv som dokumenterats då han någonsin skulle ha visat någon vrede.

Chopins lidande och sjukdom bidrog och upphöjde ytterligare denna ständiga förädling i hans musik. Ingen har gått in för ett sådant passionerat mänskligt pathos i sin musik som Chopin genom sitt gränslösa engagemang och medkänsla för de förtryckta polackernas sak, fastän han bara var halvpolack och precis lika mycket fransman som polack. Han hade inte behövt göra det, Liszt tog aldrig ställning för ungrarna mot österrikarna, och Mahler övergav sin judiska tro för att bli konvertit och struntade i sitt eget förföljda folk, medan Chopin ensam gick till den motsatta överdriften och betecknade sig som helt och hållet polack för polackernas skull fastän han bara var det till hälften. Chopins pathos för det ädla betecknar därmed en oneklig höjdpunkt i hela musikhistorien, som senare aldrig mer har uppnåtts.

Ty vad händer sedan? Wagner och Liszt stjal föreställningen och blir musikens dominerande banérförare, båda utomordentliga och skrupelfria kvinnoförare utan något sinne alls för någonting ädelt, vilket också hörs på deras musik: de börjar upplösa formerna. Brahms försöker hålla kvar de höga formidealen från Beethovens, Schumanns och Mendelssohns tid, och Bruckner står honom i viss mån bi därvid men utan att vara det minsta ädel. Verdi är bara bondskt uppriktig och äkta och utomordentligt pålitlig, medan Puccini brassar på för det vildaste med de mest publikfriande tänkbara effekter: båda är sköna och härliga, men ingen av dem är ädel.

I Sibelius däremot finner vi ganska mycket ädelt guld i hans förfinade minimalistiska strävanden, och där finner vi även något av samma pathos för ett förtryckt folk (Finland under Rysslands förtryck) som hos Chopin för polackerna. Men han är den siste direkt ädle kompositören. Sedan drunknar världen i oväsen, i modernismens totala upplösning av alla former, i den vulgära jazz- och schlagermusikens kommersialistiska totaldominans av hela musikmarknaden, som överröstar allt som fortfarande har fräckheten att ens försöka antyda en ädlare och renare ton i musiken.

Problemet med Chopins pianokonsserter.

Problemet är den stora förvirring som är förknippad med dem. Den första komponerades långt senare än den andra, som ju därför borde vara den första medan den första egentligen är den andra. Vilken är då vilken?

Lyckligtvis så föreligger den skillnaden mellan dem att den ena går i E-moll medan den andra går i F-moll – visserligen bara ett halvt tonstegs skillnad, men det är i alla fall en total skillnad bokstavsmässigt. Problemet är bara det, att ehuru E kommer före F i alfabetet så är faktiskt F-moll-konserten den som borde få komma före den i E-moll, då F faktiskt är den tidigare medan E kom efter.

Emellertid föreligger även andra problem. Den i F-moll har ansetts vara den bättre av dem, men originalmanuskriptet har kommit bort. Man vet inte hur Chopin egentligen skrev den. Orkesterstämmorna försvann på ett tidigt stadium varför konsertens utgivning fördröjdes med ett så stort antal år att denna den första kom ut efter den andra. Ej heller vet man hur Chopin själv spelade den. De flesta pianister har lagt till egna drillar och kadenser, så att vad som är Chopin i denna konsert är nästan omöjligt att precisera.

Däremot är alla överens om att andra satsen med dess dramatiska orkestrering är ett brilliant stycke musik vem som än har skrivit det. Även tredje satsen är helt tillfredsställande, medan den första satsen dock klart överträffas av E-moll-konsertens betydligt mer melodiskt och formmässigt intressanta och mer klassiska första sats.

Så för att få bot på problemen med dessa pianokonsserter föreslås följande: slå ihop dem och klipp

bort det som kan undvaras. Resultatet skulle enligt rekommendation bli, att konserten började med E-moll-konsertens första sats, (F-moll-konsertens första kan man vara utan,) ta sedan F-moll-konsertens andra sats och skrota E-moll-konsertens, fortsatt igen med E-moll-konsertens sista sats, och lägg till F-moll-konsertens som knorr på finalen. Vi tror inte att detta skulle innebära någon risk för att den gode Chopin skulle vrida sig i sin grav. Själv behandlade han ju båda tämligen nedlåtande, då han slarvade bort F-moll-konserten och efter E-moll-konserten skrotade all sin vidare orkestermusik fullständigt för gott.

Problemet med Mendelssohns symfonier.

Detta problem är av liknande karaktär, men här är fler verk involverade. Hans första symfoni är nämligen egentligen hans symfoni nr. 13, vilket han också själv först kallade den. Emellertid var de tidigare tolv "bara" stråksymfonier, varför han gick med på att det börjades om från början med numreringen i och med den första för en hel orkester. Så slapp han dessutom använda numret tretton.

Men sedan börjar bekymren. Den andra symfonin (nr. 14) är nämligen egentligen den fjärde, den tredje är den femte, den fjärde är den tredje, och den femte är den andra. Dessutom börjar han på flera av de senare långt innan han avslutat de tidigare.

Detta kräver något slags utredning. Den som då egentligen är den andra, som felaktigt fått nummer 5, är "Reformationssymfonin", som sedermera den främste av alla Mendelssohn-hatare Richard Wagner så exakt kopierade partier av för att med dem förbättra sin sista och tråkigaste opera "Parsifal". Denne hade vid det laget, får man hoppas, förlåtit Mendelssohn.

Den tredje är sedan den briljanta koncentrerade lilla "Italienska" symfonin, hans mest populära, som han aldrig blev riktigt nöjd med och därför inte ville ge ut. Klart är att denna symfonis första sats kanske är hans mest suveräna. Få symfoniker har komponerat någonting mera symfoniskt briljant.

Den fjärde blir så den voluminösa "Lobgesang" i hela tolv satser, av vilka bara de tre första är rent orkestrala. Sedan vidtar hela nio extra satser med stor kör och solister. Symfonin är nästan som ett oratorium, på sitt sätt hans mest ambitiösa verk, och bitvis makalöst i underbarhet, speciellt den dramatiska satsen med tenorsolot "Ist der Nacht bald hin?" Symfonin är bredare upplagd än Beethovens nionde men står sig inte mot denna i sin formkomposition.

Den femte och sista är då den "Skotska" symfonin, som han arbetade på i fjorton år, hans mest genomkomponerade och formellt även den bästa och mest oantastliga. Varför har denna reella ordning på Mendelssohns betydelsefulla symfonier aldrig iakttagits i inspelningarna av hans verk?

Även Schumanns symfonier är kronologiserade i fullkomlig oordning, men vi orkar inte bena ut dem också just nu.

Relationer mellan Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt och Berlioz.

Närmast varandra av dessa fem stod väl Chopin och Mendelssohn, fastän de egentligen sällan hade något med varandra att göra. Deras ömsesidiga beundran och respekt för varandra som musiker var emellertid utan reservationer. Här är ett exempel från Mendelssohns sida:

"Sedan vi träffades i Frankfurt har jag alltid för att behaga min fru spelat dina kompositioner, som är de hon tycker bäst om. Det är ett annat skäl (fastän massor av sådana har infunnit sig ända sedan vi träffades) till att jag alltid vill hålla mig à jour med vad du komponerar och till att visa ett större intresse för din person och dina arbeten än vad du kanske gör själv. Därför vågar jag be om denna ynnest från din sida, att på min frus begäran skicka oss några noter med en autograf, med en ursäkt och en bön om förlåtelse för att jag därmed betungar dig med ytterligare en tröttsam uppgift, fastän du redan måste ha över nog med sådana."

Chopin uppfyllde denna begäran även om det nästan tog ett år. De förstod varandra och var även förundransvärt lika varandra till kynnet: de led båda av samma extrema överkänslighet och tålde illa den minsta disharmoni både musikaliskt och i mänskliga relationer. Båda hade lätt för tårar, men om ett gräl med George Sand kunde göra Chopin dödssjuk och sängliggande i dagar, tills George Sand kom och förlät honom allt, så kunde Mendelssohn lättare begrava konflikter och behärska sig inför dem. Inför Wagners och andra antisemiter okunniga utfall och brutala påhopp försvarade sig Mendelssohn aldrig. Han kunde bli djupt bedrövad för resten av sitt liv men kunde även skickligt dölja det för omvärlden.

Chopin och Mendelssohn hade även en gemensam känsla för England. För Mendelssohn var England mer än vad det var för Händel och Haydn : ingen tonsättare hade i England uppskattats så mycket som Mendelssohn, som blev stilbildande för hela den viktorska musiken ända fram till Elgar och Vaughan Williams. Han var där som fisken i vattnet, han var drottning Victorias förklarade gunstling, han till och med musicerade tillsammans med både henne och prins Albert, och från sin skotska resa fick Mendelssohn sina högsta inspirationer.

Chopin kom till England först efter Mendelssohns död och först när Paris blivit politiskt ohälsosamt genom februarirevolutionen 1848, där George Sand agiterade bland revolutionärerna som en riktig agitator medan Chopin förlorade många av sina aristokratiska vänner genom att dessa gick i frivillig exil ; och England blev därigenom Chopins sista och på sätt och vis både tryggaste och varmaste hamn som kronisk flykting. Han hann bli nästan lika väl omhändertagen som Mendelssohn, fastän han bara hann med en enda resa på bara knappt ett halvår före sin död.

Mest närbesläktad med Chopin och Mendelssohn var Robert Schumann, som aldrig tröttnade på att höja dem båda till skyarna. Hans entusiastiska artiklar i "*Allgemeine musikalische Zeitung*" gjorde Chopin med åren alltmer generad, han var känslig för att bli omskriven, i synnerhet negativt genom George Sands "självbiografiska" romaner, och Schumanns extatiska upphöjande av honom nästan äcklade honom:

"Han lovsjunger mig i höga toner, men det han skriver är kvalificerat nonsens och ingen kritik. Även om han gör det i bästa välmening är jag alltid rädd för att han ska skriva något som kommer att göra mig löjlig för all framtid. Jag skulle föredra att han teg, men det är väl jag som bör tåga, tacka och låtsas som om jag var mycket förtjust över vad han skriver."

Om Schumann älskade Chopin så dyrkade han Mendelssohn, särskilt efter dennes förtidiga bortgång. Mendelssohns insatser i Leipzig, med uruppföranden av Bachs "Mattheuspassion" och Schuberts stora C-dur-symfoni, med hans utomordentliga arbete som dirigent med orkestern där och med grundandet av konservatoriet, var för Schumann en höjdpunkt i musikhistorien, vars minne han innerligt höll i helgd, och han tålde inte nedvärderingar av Mendelssohns arbete. En sådan från Liszt ledde till en brytning mellan dem för livet.

Liszt och Chopin var till en början de allra bästa vänner i Paris, fastän Liszt var etablerad där före Chopin och hade skäl att frukta en konkurrent i Chopin. Liszt var alltid den suveräna och generösa

storsinnet själv mot alla andra musiker utan undantag och kunde göra allt vad som stod i hans makt för att jämna vägen för en Grieg eller Wagner. Han upphörde aldrig att beundra och tala väl om Chopin om han dock ej heller någonsin erkände dennes högre musikalitet. I början av Paris-eran umgicks de nästan dagligen, och det var han som förde Chopin i kontakt med George Sand. Med åren blev dock Chopin mer och mer kritisk mot Liszt:

"Han tror sig veta allting bättre än andra och försöker komma upp på Parnassen på en annans Pegasus. Han är en utmärkt bokbindare som stoppar in andras arbeten mellan sina egna ark. Jämt och ständigt kommer han med antydningar om att han skall skriva variationer på ett tema ur en eller annan av mina etyder. Jag råder honom hövligt att sysselsätta sig med något annat, men han beklagar sig inför alla över att jag tillåtit Kalkbrenner att göra det men inte honom. När han är tillsammans med mig är han ytterligt hövlig, och detsamma är jag mot honom. Han är en besynnerlig mänska – inte i stånd att pressa något av värde ur sin egen hjärna. Det finns nog många som beundrar honom, men jag håller fast vid att han är en duktig hantverkare utan ett spår av talang. Det skulle vara svårt att finna en mer utspekulerad musiker än Liszt."

Vad som emellertid retade Chopin mest hos Liszt var hans brist på rumsrenhet. Det blev öppet gräl mellan dem en gång, om dock ensidigt från Chopins sida, när Liszt en gång disponerade över Chopins lägenhet och tog med sig pianisten madame Pleyel dit, en av de talrika kvinnor som han öppet flirtade med fastän Marie d'Agoult, hans barns moder, ofta grälade på honom för det. När Chopin fick veta vad Liszt hade använt hans lägenhet till pekade han på porträtten av sina föräldrar på väggen inför Liszt och lät honom veta: "Det rum där dessa bilder hänger är heligt för mig!" Och han kunde aldrig förlåta den store Liszt hans oförsämda friheter.

Liszts attityd till Chopin blev med åren kyligt nedlåtande på ett sätt som gav intrycket att han fick allt svårare för att dölja att han inför Chopins musik kände sig musikaliskt underlägsen. Även i Mendelssohn kunde Liszt ibland möta sin definitiva överman:

"Liszt kom till Mendelssohns aftensoirée klädd i ungersk nationaldräkt med grant och vilt uppträdande och lät kungöra att han till Mendelssohns ära hade förberett någonting alldeles extra. Han satte sig vid pianot och spelade först en ungersk folkvisa med tre eller fyra variationer, den ena mer märkvärdig och överdådig än den andra, medan han hela tiden åbakade sig och vred sig på stolen som om han tänkte börja klättra på pianot. Vi stod alla runt omkring fullständigt förbluffade inför hans överväldigande teknik. Efter att en av Mendelssohns vänner därefter prisat hjälten Liszt i en timme sade han: "Ja, ja, Felix! Nu kan vi väl alla hälsa hem! Ingen kan väl spela som Franz Liszt! Det är lika bra att vi ger upp musiken!" Mendelssohn log, och när Liszt närmade sig honom och sade att det nu var hans tur att spela brast han ut i skratt och sade att han inte ämnade spela och särskilt inte denna aften. Det vägrade Liszt acceptera, och när han trugat Mendelssohn i det oändliga gav Mendelssohn efter och sade: "Ja, jag får väl spela då, men du får inte bli arg på mig."

Så han satte sig ner och spelade, men vad spelade han? Först spelade han Liszts ungerska folkvisa och sedan alla Liszts egna variationer på den så nästan exakt identiska och väl återgivna att endast Liszt själv kunde ha märkt att det var någon skillnad. Vi började alla frukta att Liszt skulle ta illa vid sig, speciellt som Mendelssohn också återgav alla Liszts onödiga åthävor och pianobänksakrobatik. Men lyckligtvis skrattade Liszt, applåderade entusiastiskt och erkände att ingen annan, inte ens han själv, hade kunnat improvisera fram ett sådant otroligt bravurnummer." (Max Müller, en av musikerna som var med.)

Berlioz var den stora och definitiva utbölningen bland de stora romantikerna. Bäst kom han överens

med Liszt, som aldrig underlät att hjälpa sin äldre och ständigt motgångs-drabbade kollega. Även Schumann kunde uppskatta Berlioz efter förtjänst, medan Mendelssohn hade svårt för honom. Ändå existerade det en positiv relation mellan dem, som dessutom mognade med åren, och ett underbart utbyte ägde rum mellan dem 1843, när de för första gången såg varandra igen efter 12 år:

"Vad? Kan det verkligen vara tolv år sedan vi dagdrömde tillsammans på Campagnan?"

"Och i Caracallas termer," (där Berlioz en gång retat Mendelssohn.)

"Ah! Är du då samma retsticka fortfarande?"

"Nej då, jag sade det bara för att pröva ditt minne och se om du hade förlåtit mig min ohövlighet. Jag är så litet på rethumör att jag vill be dig om en sak som skulle vara av högsta värde för mig."

"Vad då?"

"Dirigentpinnen, som du just repeterat ditt nya verk med."

Mendelssohn skrattade. "Med högsta nöje, men bara på villkor att du samtidigt ger mig din."

"Det blir koppar för ditt guld. Kör för det!"

Och Mendelssohns spira överräcktes genast åt mig. Nästa dag skickade jag honom min tunga knölpåk av ek med följande brev: "Till den store hövdingen Mendelssohn: Store hövding! Vi har förbundit oss att utbyta tomahawker. Här är min. Den är mycket grov. Även din är enkel. Endast squawer och blekansikten uppskattar ornerade vapen. Var min broder; och när den Store Anden skickar oss till de sälla jaktmarkerna, så må våra väpnare hänga upp våra tomahawker tillsammans vid dörren till vår gemensamma rådslokal." (Berlioz.)

Mest humor i sällskapet hade emellertid Mendelssohn. Här är en pittoresk slutanekdot från den lyckligaste tiden i början på 30-talet i Paris. Man tycker sig genast känna igen Henri Murgers värld från "*La Bohème*":

Kalkbrenner var en ökad musikkritiker, som trots ett utomordentligt musikaliskt kunnande var tämligen tarvlig men mycket fruktad för vad han skrev, fastän den enda som helt tog honom på allvar bara var han själv. Han var ohyggligt medveten om sin egen värdighet trots att han inte hade någon. En gång gycklade Chopin, Liszt och Mendelssohn tillsammans med honom. De klädde ut sig till smutsiga luffare och satte sig på ett mycket fashionabelt café, som Kalkbrenner brukade frekventera. När den store kritikern kom dit hälsade de tre luffarna med överväldigande hjärtlighet på honom, som om de varit hans bästa vänner i många år, varvid Kalkbrenner, som inte först kände igen dem, först rodnade till en tomat och sedan blev än mera purpurröd när han såg vilka de var, vilket dock få av caféets andra journalister och skvallerskribenter, Kalkbrenners kolleger, gjorde. Från den dagen vågade Kalkbrenner aldrig mer skriva något ofördelaktigt om Liszt eller Chopin eller ens tala om dem.

Världens bästa pianokonsalter

Den som definitivt etablerar pianokonserten som dominerande konsertgenre bland soloinstrumenten är naturligtvis Wolfgang Amadeus Mozart med sina 27 pianokonsalter, av vilka varenda en är mer eller mindre erkänd som ett mästerverk. Emellertid är denna produktion mycket ojämn, ett antal av dessa konsalter är mycket korta eller slätstrukna och intetsägande, medan de främsta har en eller högst två satser som man aldrig glömmer medan Mozart aldrig kan åstadkomma en riktig final. Pianokonserten under Mozarts händer når oöverträffade höjder av ekvilibristik och elegans men brottas med olösliga formproblem med frågor som aldrig tillfredsställs. Den som i stället lyckas med

detta är Beethoven, fastän han bedyrade att han aldrig skulle kunna nå upp till Mozarts nivå.

Beethovens oslagbara fem pianokonsalter revolutionerar hela konsertkonceptet fullständigt med att låta pianot och orkestern inte bara stillsamt ackompanjera varandra utan slå ut varandra vid behov, så att pianot från ett försynt litet soloinstrument med spröda klanger växer till en monumental orkester i sig, medan orkestern måste mobilisera alla sina resurser och fördubbla dem för att ibland kunna överrösta pianot. Hans femte pianokonsert har kallats "Drottningen bland pianokonsalter" och det minsann inte utan skäl. Frågan är om den som pianokonsert någonsin kan överträffas.

Chopin gör två pianokonsalter, och även om de minsann hör till den etablerade universella konsertrepertoaren råder det delade meningar om dem, de är ojämna, originalstämmorna saknas här och var, och förvirringen över dem har i regel aldrig upphört. De når inte upp till Beethovens formbegåvnings mästenskap men står sig väl i tidlösheten, liksom Schumanns enda pianokonsert, där bara den första satsen är som en hel egen pianokonsert i sig. Tyvärr når de andra två satserna inte riktigt samma höga nivå, varför även denna förträffliga pianokonsert är ojämn.

Grieg gjorde en liknande pianokonsert redan som ung man, som dess värre visade sig bli hans Magnum Opus – han lyckades aldrig bli bättre än så. Även den konserten är etablerad som tidlös och outslitlig men är ganska enkel i konstruktionen.

Däremot möter vi en helt ny fortsatt utveckling i Brahms nyskapande pianokonsalter, två stycken, där den första väl är den längsta pianokonsert som gjorts, fastän den bara har tre satser. Den uppvisar ett helt nytt form- och tonspråk av mera dramatisk och ödesmättad natur än några tidigare och pekar fram mot Rachmaninov. Den andra pianokonserten har fyra satser, mycket ovanligt för en pianokonsert, och det har sedan dess diskuterats om det inte blev en sats för mycket. Problemet är att ingen av satserna kan undvaras. Brahms var själv mycket belåten med den, och i synnerhet den sista satsen hör till det yppersta i hela pianokonsertlitteraturen med sin smäckra och fullständigt betagande melodik i smidig lätthet hela vägen. Därmed kan Brahms definitivt sägas vara den som fortsätter utvecklingen av pianokonserten efter Beethoven.

Tjajkovskij gjorde tre pianokonsalter, men bara den första har vunnit publikens hjärta. Den framstår som något av pianokonsertlitteraturens främsta "hit" med sin oemotståndligt pampiga inledning, men sedan är det mest bara virtuoseri. De andra två pianokonsalterna är inte mindre virtuosa men dock mindre melodiska. Pianot var helt enkelt inte Tjajkovskijs instrument, och han kunde inte förläna det samma solistiska suveränitet som Beethoven och Brahms.

Den som kunde det var däremot Rachmaninov, som utvecklar pianokonserten mot nya oöverstigliga höjder. Den första pianokonserten, hans opus 1, har bara en första sats att uppvisa av aldrig minskande intresse, medan den andra pianokonserten är hans trumfäss för alla tider – frågan är om det någonsin kan frambringas en skönare pianokonsert. Allt är perfekt hela vägen, melodiken, orkestreringen, klangerna, formen, allt klaffar, allt fungerar, och man vill aldrig avstå från möjligheten att kunna höra om den.

Den tredje pianokonserten är mera experimentell, ett veritabelt monstrum som går in för att exploatera pianots alla yttersta tekniska möjligheter, varför den väl är den mest krävande av alla pianokonsalter, både att spela och att lyssna på. Här är tonspråket mera abstrakt medan melodiken tyvärr har kommit på efterkälken – här finns inte en melodi som sätter sig i sinnet, och värre skulle det bli med den fjärde konserten, hans kortaste, som kom till 1927 aderton år efter den tredje, när han levde i exil i Amerika, där han aldrig kände sig hemma. Den fjärde pianokonserten är som de flesta 1900-talskonsalter för vilket instrument som helst – mest bara tomt tekniskt virtuoseri som det är omöjligt för

något öra att hänga med i, då allting bara flyter ihop i ett stresstempo helt utan sans om det inte bara är för själva fartens skull.

Då är Gershwins "*Rhapsody in Blue*" intressantare, fastän den inte gäller för att vara någon pianokonsert, men det är vad den egentligen är och suverän som sådan, bättre än hans "riktiga" pianokonsert i F-dur, som kom några år senare. I denna "blåa rapsodi" upplever man pianokonsertens sista stora självförnyelseögonblick hittills.

Andra intressanta moderna pianokonsertförsök är framför allt Richard Addinsells "Warszawakonserten" från efter kriget, egentligen filmmusik, men musiken har överlevt bättre än filmen. Den har nedlåtande kallats för en Rachmaninov-pastisch medan den i själva verket är nyskapande – "Warszawakonserten" har i all sin korthet lyriska element som lämnar Rachmaninovs bombastiska tekniska överdrifter åt sidan och banar vägen för melodins återupprättelse som basen för all riktig musik. Hubert Bath's "*Cornish Rhapsody*", som mycket påminner om "Warszawakonserten", är ett annat steg i samma riktning, liksom även Hekel Tavares från Brasilien med sin "*Concerto em formas brasileiras*", "Pianokonsert i brasiliansk form", i många avseenden bättre än något som hans berömdare kollega Heitor Villa-Lobos lyckades åstadkomma.

En sista pianokonsert bör nämnas i detta sammanhang, som inte heller den är någon "riktig" pianokonsert ehuru den knappast kan kallas något annat – Paderewskis suveräna "Polonäsfantasi för piano och orkester" från förra seklets början, ett mycket underskattat konsertverk som sammanför allt det bästa från Chopin och Rachmaninov i en mycket lyckad och ytterst melodiskt raffinerad blandning – hela konserten är i en sats, fastän det mycket tydligt framgår minst tre olika avsnitt. Paderewski når inte så högt som Beethoven och Brahms, men han visar definitivt att han är en värdig efterföljare och vidareutvecklare av traditionerna från Chopin, Mendelssohn och Schumann.

Den rasande Robert Schumann.

1848 var Franz Liszt i slutet av sin glansperiod. Han hade just förskjutit sin älskarinna Marie d'Agoult och mer eller mindre övergivit sina tre barn med henne och ägnade sig mer och mer åt att arrangera kända orkesterverk, som Beethovensymfonier, operauvertyrer och till och med arior och violinstycken, för piano på sitt praktfullt virtuosa sätt till den stora publikens och damernas utomordentliga förtjusning, i stället för att komponera. Clara Schumann hade aldrig kunnat med Franz Liszt, som hon betecknade som en oseriös publikflirtare, och även Robert Schumann hade med åren mer och mer avlägsnat sig från Liszt. Detta år var Schumann ännu i Dresden under sin mest produktiva period och på höjden av sin karriär och alltså god vän med alla och i synnerhet med kolleger som Liszt och Wagner. Mendelssohn hade plötsligt gått bort året innan (efter sin lika hastigt avlidna komponerande och älskade syster Fanny), och detta var väl den enda skuggan över Schumanns liv, när Liszt var gäst hos honom i Dresden tillsammans med Wagner. Liszt var bjuden på middag hos dem tillsammans med andra prominenta gäster och kom två timmar för sent men lagom till att få höra Schumanns nya pianotrio. Liszt tyckte om den men anmärkte på att den följande pianokvintetten var alltför Leipzig-aktig. Detta var en gliring mot den avlidne Mendelssohn, Schumanns bäste vän, som ombesörjt musiklivet i Leipzig, men Schumann sade ingenting.

Sedan tog Liszt över pianot och dominerade hela tillställningen så att flera gick ut, och han blev alltmera vräkig och odräglig. Utan att ge akt på sig själv gjorde han sig skyldig till en ny nedlåtande

anmärkning mot Mendelssohn, och då var det klippt. Schumann flög på honom, grep sin gäst om axeln och bad honom hålla käften. "Vem tror du att du är som kan tala så illa om Mendelssohn?" utbrast han upprörd och lämnade rummet och sina gäster i en pinsam situation. Liszt sade till Clara: "Säg till din make att det finns bara en person i världen som jag kan acceptera sådana ord ifrån."

Det var brytningen mellan Schumann å ena sidan och Liszt med Wagner å den andra. "Vilken omöjlig människa!" sade Wagner om Schumann.

Vi ser här Schumann i hela sin underbara nitiskhet för musikens helgd. Ingen kompositör var så extatiskt lycklig i sin hängivelse åt musiken som Schumann. Vi hör detta i Rhensymfonin och i D-mollsymfonin, i pianokonserten i A-moll, i hans oöverträffbart granna pianostycken och i många andra av hans verk. För Schumann var musiken den yttersta idealismen som han hängav sig åt helt och hållet, liksom för Beethoven och Schubert. Ingen sörjde så bittert över Schuberts död som Robert Schumann, som väl var den som mest omedelbart tog över Schuberts mantel, liksom denne övertagit den från Beethoven.

Men denna extatiska nästan frenetiska hängivenhet åt musikens skönhet och frihet hade en baksida. Hela Schumanns liv var en enda korsväg av lidanden och sjukdomar. Han fick malaria som tjugoåring, och det var sannolikt denna sjukdom som förstörde hans hälsa från början. Hans sjukdomshistoria är så omfattande och så mångfacetterad att ingen läkare eller psykiatriker någonsin blivit helt klok på den. Klart är att han knappast hade syfilis och att han knappast var homosexuell annat än i platonisk bemärkelse. Han levde periodvis samman med likasinnade män, precis som Schubert, och umgicks liksom denne även med lösaktiga kvinnor, men någon direkt homosexualitet var aldrig etablerad. Med sin fru Clara fick han åtta barn under ett fjortonårigt äktenskap, och han bedrog henne aldrig.

Som bevis för hans homosexualitet har anförts hans böjelse för Johannes Brahms. Som denna relation var utomordentligt betydelsefull för alla tre och hela musikhistorien och dessutom sammanfaller med Schumanns sammanbrott måste den belysas närmare.

När den unge Brahms kom till Schumanns för första gången den 30 september 1853 som tjugoåring var Robert Schumann redan färdig. Han hade avslutat sitt Requiem opus 148 i maj och hade sedan knappast komponerat något mera. Under drygt 20 år av intensivt komponerande av pianoverk, kammarmusik, konserter, oratorium, opera och symfonier, samtidigt som han bedrivit en glödande journalistverksamhet och varit verksam som dirigent, samtidigt som han försörjt en hustru med en familj om åtta barn, samtidigt som han lidit av en outhärligt kollapsande hälsa, hade han fullkomligt bränt ut sig själv. När Brahms och violinisten Joachim kom in i hans liv fanns det ingenting kvar av det utom överansträngning. Allt vad Schumann behövde var någon att kunna lyfta av sin mantel på. Det var då Brahms uppträdde i just det rätta ögonblicket. Liszt och Wagner hade gjort bort sig och var inte att lita på i Schumanns ögon, men Brahms visade en förvånansvärd mogenhet för sin ålder parad med en nästan överdriven självkritik. Schumann såg genast att han hade funnit sin man och gav honom allt, sitt fulla förtroende, sin familj, sin hustru och sin skaparande, som sålunda från Beethoven och Schubert Schumann testamenterade vidare åt Brahms.

Schumanns slutliga tragedi var att hans självmord misslyckades. Han visste att han var slut, han orkade inte ens älska sin hustru längre, och i stället för att få ett snabbt slut på vraket lyckades han bli uppdragen ur Rhen av några fiskare, varpå han hoppade i floden igen. Han räddades med våld. Han bad själv om att få bli placerad på sjukhus, han trodde att han där kunde bli sig själv igen men misstog sig. I hela sitt liv hade han dessutom själv undergrävt sin hälsa genom flitigt och ofta överdrivet alkoholmissbruk, och på sjukhuset laddades han med morfin. Efter en tid beslöt han att helt enkelt svälta

sig själv till döds, och trots tvångsmatning lyckades han – efter två år.

Av hans barn klarade sig sönerna sämst. En dog som spädbarn, en annan blev efterbliven och fick leva på sjukhus från tjugooårsåldern tills han blev 51, Ferdinand blev morfinist och dog vid 41 års ålder, och den yngsta, Felix, uppkallad efter Mendelssohn, dog 24 år gammal av lungtuberkulos.

Tre av döttrarna levde däremot länge, och två av dem blev pianister och pianolärare som sin mor, även om de aldrig gifte sig. Den tredje, Elise, gifte sig och fick barn och flyttade till Amerika. Den fjärde dottern Julie dog av lungtuberkulos vid 27 år efter att ha gift sig.

Ansvar för barnens olyckor har ibland pådyvlats Clara Schumann, hennes hårda uppfostringsmetoder och hennes omänskliga känslokyla, framför allt i Eva Weissweilers bok om henne, där hon framställs som en monstros satmara. Det är lätt att anklaga avlidna som inte kan försvara sig. Att Clara inte besökte sin man på sjukhuset förrän strax innan han dog, och att hon aldrig besökte sin sinnessjuka son på dennes sjukhus jämte några dokumenterade attityder är väl det enda belägget för en sådan syn på henne.

Vad hon i själva verket inte visade var sitt lidande. Under sitt romantiska äktenskap med den tio år äldre Robert fick hon på så nära håll som möjligt gradvis se hur han gick under. Om någon fick delta i hans tragedi så var det hon. Och hans tragedi som musiker var den totalaste tänkbara. Under deras näst sista resa tillsammans till Holland vintern 1853-54 fick hon konserterna en del, och Robert var med men bara som en skugga av sitt forna jag. Han var så passiv och intetsägande som människa, att en vänlig publikmedlem vid en konsert med Clara vände sig till hennes tyste make och frågade: "Är ni också musikalisk, herr Schumann?" Robert svarade inte på denna den kanske ohyggligaste förödmjukelse som någon betydande kompositör i musikhistorien utsatts för, om än den var omedveten och oavsiktlig. Vi ser här den grannaste, friaste och mest jublande av alla musikens skaparandar i den djupaste tänkbara andliga förnedring med hela sin lågande initiativkraft fullständigt bruten. En dryg månad senare hoppade han i det isiga Rhen.

Clara kan inte belastas för sin mans tragedi, som barnen delvis ärvde. Hon må ha varit hård och kall som moder, men hon var inte skyldig till sin egen hårda uppfostran som pianist. Efter sin makes död uppträdde hon alltid i svart. Om hon inte kunde uttrycka sin sorg så kunde hon åtminstone dölja den. Schumann är ett undantag. Musiker förbränner sig inte så lätt. I regel fungerar det tvärtom, så att musiken blir deras livselixir, som ständigt ingjuter dem med nya krafter, som gör att de aldrig tar slut, som t.ex. Verdi, Toscanini, Rubinstein, César Franck, Stravinskij och Richard Strauss. I själva verket är självförbrännarna bland musikerna relativt få. Det är Mozart, Schumann, Tjajkovskij, Musorgskij, Hugo Wolf, Mahler och kanske några till, men de flesta som dött unga har gjort det av helt naturliga skäl, som i fallen Schubert, Mendelssohn och Chopin. Som Beethoven så riktigt påpekade är musiken en livskraft i sig som transcenderar alla andra konstarters skaparkrafter genom att den är mera andlig. Örat är känsligare än några andra kroppsliga sinnen, och det som man hör går en djupare till sinnes än vad man ser eller läser eller smakar eller luktar. Därför är det också så oerhört ovanligt och svårt för musiker att lägga av, musiken blir i regel ett andligt narkotikum som skapar ett andligt beroende av betydligt högre art och kvalitet än några fysiska beroenden. Musik har en förmåga att inge själen hälsa, vilket ingen annan konstart kan tävla med den om och ingen vetenskap heller.



En helt annan syn på saken.

"Tack för den mycket intressanta artikeln om Robert Schumann. Som musiker med stora erfarenheter på nära håll av 'musikens psykiska yrkessjukdomar' såsom nervsammanbrott, promiskuitet och rena mentalsjukdomar måste jag ändå opponera mig mot artikelns diagnosticering av Robert Schumanns fall. Det synes mig som om ni bara hade tittat på Robert Schumanns fall genom en läkares ögon.

För det första något om Robert Schumanns osedvanliga personlighet. Ingen musik är grannare än hans när han är helt sig själv. Har det någonsin funnits en stor kompositör med en så vacker haka och mun som hans? Det är som om hela hans osedvanligt ädla musikerväsen fanns format just i detta underbara hakparti. Har det någonsin funnits en mera ädel och generös kompositör? Han hjälpte inte bara upp Brahms utan även Chopin och Joachim, violinisten, och hans förbund och samarbete med Mendelssohn är väl höjdpunkten i den tyska romantiska musikens era. I er artikel tar ni inte alls upp vänskapen med Chopin och hans mycket betydelsefulla och omfattande journalistverksamhet. Hans musiktidskrift vållade på sin tid sensation i hela Europa och drog som en lavin genom huvudstäderna med en skenande upplaga som ständigt fördubblades.

Det mest utmärkande draget för Robert Schumanns liv, verk och personlighet är ändå hans jublande frihet i att slösa med sig själv. Ingen av hans kolleger tar ut svängarna så rundhänt som Robert Schumann vare sig det är inom musikens, ordets eller kärlekens värld. Man får det intrycket av honom att hela han bara är ädel generositet utan några begränsningar.

Mot detta ser många Clara Schumann som en kontrast – rigid, hårt disciplinerad, nästan framdrillad som en automatiskt perfekt pianist, stoisk intill djupfrysthet och som människa nästan intetsägande. Medan Robert bär sitt hjärta på ärmen finner man aldrig något hjärta hos Clara. Många anser med mig att Roberts stora kris var en äktenskapskris.

Med detta vill jag inte gå så långt som att försöka finna fel hos Clara. Men jag tror att som kvinna var hon otillräcklig för en sådan som Robert Schumann.

Ingen konststart ställer så höga krav på människan som musiken, och i musikens första led går

tonsättarna. Musikens logiska och estetiska disciplin är så krävande att man därför inom musiken träffar på färre kvinnliga mästare än inom någon annan konstart. Det finns inte en enda framstående kvinnlig tonsättare i hela musikhistorien.

Hur högt Robert än älskade Clara och hur trogen han än var henne så fick han inte mycket inspiration av henne. Denna stod umgänget med Mendelssohn, Chopin, Brahms och Joachim för. Robert gjorde aldrig någon hemlighet av att han dyrkade vackra unga män om än det bara var platoniskt. Som musiker fick han mera ut av manliga kolleger än han som människa fick ut av Clara Schumann.

Givetvis kan inte hans totala mänskliga sammanbrott förklaras av enbart denna äktenskapskris. Härtill kommer hans personliga förnedring som musiker in i bilden som en faktor vars väsentlighet för en personlighet som Schumanns knappast kan överdrivas.

När han gjorde sitt självmordsförsök hade han fått sparken som dirigent i Düsseldorf efter flera års självutplånande verksamhet. Mendelssohn var död – han hade förlorat sitt bästa moraliska stöd, och, som ni så träffande belyser, Wagner var ett klen substitut åtminstone moraliskt. Även Chopin var död. Liszt levde men höll sig med Wagner. Schumann hade stått på toppen och i princip (tillsammans med Mendelssohn) behärskat hela det tyska musiklivet. Hans berömmelse var total. Från denna ställning som obestridlig kung över musikens värld att övergå till en skuggtillvaro som odugligförklarad dirigent gömd bakom Claras kjolar och hennes berömmelse som pianist, något som Robert aldrig kunnat bli genom en defekt högerhand, var för en så stor och fri personlighet som Roberts helt enkelt en omöjlighet.

Detta vill jag framhålla som en mer trolig anledning till Robert Schumanns tragiska slut än läkarvetenskapligt diagnosticerade sjukdomar. Och han dog inte av själsvält. Det var när han plötsligt fick aptit och började äta igen – efter två års försök till själsvält – som han dog av motsatsen."

Schumanns version av Faust.

Detta är ett ytterst intressant kapitel då det har gjorts så otaliga tonsättningar av Goethes *Faust*, så att det nästan är befogat att fråga sig hur i all sin dar detta egentligen ganska skabrosa diktverk musikaliskt kan konkurrera med ett så lika ofta tonsatt verk som ämnet *Orfeus*. Mest kända är väl de franska operorna: Gounods tolkning av ämnet är dennes yppersta mästerverk och kanske den främsta franska operan av alla (efter *Carmen*), medan Berlioz' mer personligt färgade *Fausts fördömmelse* egentligen står på ännu högre nivå, ehuru den inte är direkt spelbar som opera. Beethoven drömde hela sitt liv om att tonsätta *Faust* och levde ständigt med projektet, och Liszt skrev sitt största orkesterverk, *Faustsymfonin*, som sitt mästerverk. Även Mahler fångades så totalt av Faustämnet, att han komponerade en av sina största körsymfonier till texten. Men den kanske ypperligaste musikaliska bearbetningen av dem alla kan dock vara Robert Schumanns *Scener ur Faust*.

Schumann har nämligen tagit vara på diktverkets känslighet som ingen annan. Ingen har mera intimt än han fångat det ytterst delikata i Margaretas penibla situation som förförd oskuld av både Faust och djävulen följaktligen utan någon chans att klara sig. Men Schumann har inte nöjt sig med att bara åskådliggöra och fånga detta dilemma musikaliskt. Han har dessutom högre än någon annan kompositör lyft hela ämnet till ett religiöst apotheos utan motstycke.

För att genomföra dessa intentioner har han bara tonsatt vissa utvalda delar ur Faust. Han har fångat förförelsescenen och därifrån hoppat direkt till Margaretas monologer och frälsning: han koncentrerar sig helt och hållet på hennes upprättelse. Därefter går han direkt över till Fausts eget öde:

hans brottnings med de onda andarna och hans död. Därmed är han redan framme vid Faustverkets final, fastän han komponerat bara mindre än hälften av hela verket.

De återstående sju scenerna (av hela verkets tretton) är Fausts förklaring i himmelen med de olika argumenten från olika himmelska instanser, och det är här Schumanns musik når sin klimax. Men den har fortfarande samma intima och känsliga prägel som tidigare, som om den fortfarande bara behandlade Margareta och hennes delikata dilemma med de varsammaste tänkbara händer. Och därmed visar Schumann, att han träffat Goethe själv ända in i själen.

Ty Goethe själv blev aldrig av med sina skuldkänslor. Hela Fausteposet handlar bara om Margareta, han slipper henne aldrig, och han återkommer till henne ännu i andra delens sista rader. Hela hans Faustverk är egentligen bara ett botmonument över vad han en gång gjort med den rara försvarslösa jungfrun och ett försök att sona sin skuld och bli av med bördan därav, en sorts terapi om man så vill. Och just detta delikata känslöelement har Schumann lyckats fånga, och han är den enda som lyckats därmed. Alla de andra tonsättarna av *Faust* har egentligen bara tagit vara på verkets dramatik utan att titta bakom kulisserna.

Tre unika oratorier

Antonin Dvorak skrev sitt stora oratorium "Den heliga Ludmila" 1885-86 som kanske betecknar höjdpunkten i hans produktion av stora sakrala verk för kör, solister och orkester, av vilka det sista är hans *Requiem* från 1890. *Svatá Ludmila* handlar om kristendomens ankomst till Tjeckoslovakien under den mörka medeltiden, där Ludmila från början är en hednisk prästinna som dock börjar tvivla på diverse belätesavgudar och blir helomvänd av en kristen predikant, och går sedan i bräsch för kristendomens införande i landet. Musiken är betagande, i synnerhet i dess första avdelning, där ännu hednamystiken dominerar, och körerna och ariorna besjälade av animalistiska naturstämningar är magnifika – alla Ludmilas vackraste arior sjunger hon innan hon blir kristen. Vid kristendomens införande blir librettot påfallande mer banalt och tendentiöst, och musiken blir också mera följsam och konventionell i kristendomens slavgäst – Dvorak förblev alltid en naivt helhjärtad trogen katolik och tvivlade aldrig på något i sin kyrka. Behållningen av oratoriet ligger dock i den första delen, där naturen dominerar, och Dvorak var kanske framför allt en naturmystikens mästartonsättare – en som lärde sig mycket därav var Sibelius, som varmhjärtat bekände sin stora tacksamhetsskuld till Dvoraks föregångsexempel. Sibelius lärde sig mera av Dvorak än av Brahms.

Det andra oratoriet vi kommer till i denna artikel är Beethovens enda oratorium, *Christus am Ölberge*, "Kristus på Oljeberget", opus 85 från 1803, när Beethoven stod på höjden av sitt mästarskap. Det är mycket egendomligt att detta verk inte ernått högre status bland publiken än det gjort – det framförs nästan aldrig, och likväl erbjuder det hela skalan av Beethovens mest strålande kvaliteter. Det börjar lågmält och dystert för att under handlingens gång småningom vakna mer och mer, när kören gör sin entré inleds oratoriets egentliga liv, som sedan oavbrutet stegras och kulminerar i en typisk Beethovensk fullständigt överväldigande storslagen och mästerlig final, där han inte sparar på något krut i det oerhörda uppbådet av hela sin gigantiska musikaliska krafts alla resurser. Resultatet är något av det vackraste Beethoven har gjort.

Verket skrevs på bara några veckor 1803 och synes inte ha varit beställt av någon. Det hade ett bejublat första framförande under Beethovens ledning, men det dröjde ändå nio år innan det kom ut i

tryck. Han redigerade verket 1804 och till dess tryckning 1811, så man kan säga, att liksom det presenterar tre olika scener kom det till i tre olika skeden.

Det finns inget liknande verk i Beethovens produktion, och motiveringen till att det över huvud taget kom till har diskuterats i det oändliga. Det troligaste är, att Beethoven sökte ett adekvat uttryck för sin svåra personliga kris, när han 1803 ställdes inför det ofrånkomliga prospektet att reduceras till fullkomlig dövhet. Oratoriet skildrar Jesus yttersta förtvivlan i örtagården, när han bävar och gråter blod inför vad som väntar honom och tillkallar en ängel (sopran) som kommer med andra änglar (kören) och tröstar honom – här lyfter verket från jorden. Sedan vidtar den våldsamt dramatiska scenen när soldaterna kommer för att gripa honom och Petrus handgripligt vill försvara honom med att hugga av översteprästens tjänare hans öra, och dialogen mellan Petrus kampiver och Jesus förmaningar är nästan rena grälet – detta är stor musikalisk dramatik och mera opera än hela *Fidelio*. Därefter vidtar triumfen – genom att offra sitt liv för det mänskliga, som han älskar, räddar han hela mänsklighetens framtid, i en formlig översvämning av vackra körer, fugor och orkestrala triumfer som aldrig vill sluta breda ut sig ytterligare.

Det är inte mycket av Bibelns Jesus i Beethovens gestaltning, utan det är snarare än biblisk Prometheus det handlar om – en heroisk hjälte som offerar sig själv för att främja mänskligheten. Det handlar inte alls om synders frälsning och återlösning, utan det är universellt hjältedåd för hela slanten.

Ändå måste vårt tredje oratorium här betecknas som det märkligaste. Även Robert Schumann skrev ett enda oratorium, som heter "Paradiset och Perin" och är en ytterst sällsam mytologisk fantasi, då det bland huvudpersonerna inte förekommer en enda varelse av kött och blod, utan alla är bara änglar och andar – i den mån människor förekommer är de bara medel i andarnas händer.

En *Peri* är en luftande som lever av väldoft. Genom det första syndafallet utdrevs även de från paradiset, men en av dem står ständigt utanför och försöker komma in igen, medan hon sörjer över sitt släktes fall. Paradisets vaktande ängel tycker synd om henne och lovar henne återinträde, om hon medför den gåva "som himlen kärast är". Perin ger sig entusiastiskt iväg och kommer först med den sista droppen av en hjältes blod, som gjutits för friheten, men det var inte rätt. Ej heller en flickas sista suck som offrat livet för sin älskade slog an tillräckligt, medan hon till slut finner den rätta nyckeln: ångerns tår gjuten av en botfärdig syndare.

Texten, poemet *Lalla Rookh*, är skrivet av den irländske diktaren Thomas Moore, som Schumann själv översatte och bearbetade för sitt tyska oratorium, som framfördes första gången 1843. Luftandarna och änglakörerna dominerar hela verket med en ytterst subtil spirituellt charm, som man svårligen finner maken till hos Schumann annars. Detta är den romantiska epokens hjärtperiod, när det förekom mycket andar överallt, som i Albert Lortzings opera *Undine* om vattenanden, som sedan går igen i Dvoraks opera *Rusalka* – också H.C.Andersens saga "Den lilla sjöjungfrun" handlar mycket om luftandar. Ett av oratoriets mest oförglömliga moment är, när Perin beger sig ner till Egypten och manar upp Nilens genier ur böljorna för att välkomna henne i ett oemotståndligt charmfullt *sotto voce*-körparti av oändligt spirituellt välbehag. Den Schumann man möter i detta verk är inte av denna världen utan av en långt bättre av bara sköna andar och paradisk lycka med en vinnande charm som aldrig kan upphöra att förtrolla.

Lalla Rookh och Robert Schumann

Thomas Moore's episka diktverk "*Lalla Rookh*" väckte hänförelse över hela världen då det kom ut 1817. Den irländske skalden var en god och nära vän till Lord Byron, och dikten är som en direkt utveckling av alla Byrons bästa och mest romantiska sidor. Hela handlingen äger rum i Kashmir, fastän diktaren aldrig var där, vilket han kompenserade genom rigorös påläsning, den är som en mindre och mera idyllisk version av "Tusen och en natt" – prinsessan Lalla Rookh, yngsta dotter till den siste mogulen Aurangzeb, skall resa bort för att bli gift med kungen av Bokhara, resan går genom Kashmir, och under resans gång underhåller sig prinsessan med en trubadur, som drar den ena förförande sagoskildringen efter den andra, varunder hon blir mer och mer farligt förälskad i denne, vilket förlämnar diktverket en oavslutad spänning som oavbrutet stegras. Det kan ju bara sluta på ett sätt, och då måste man oroligt fråga sig vad kungens förtroendeman med uppdraget att eskortera henne till bröllopet skall tänka om saken – men liksom i Walter Scotts fantastiska och oöverträffbara *The Lady of the Lake* lyckas diktaren med det omöjliga att ta läsaren med fullständig överraskning.

Den stora lysande pärlan och medelpunkten i diktverket finns i mitten och är en dikt för sig som bär titeln "*Paradiset och Perin*". Om "*Lalla Rookh*" glömts bort med åren trots sin omåttliga popularitet när det begav sig, och detta är en synd och skam som de båda världskrigens epok bär skulden till, som sopade bort det mesta som ännu var vackert i världen, så är det dock en oursäktlig försummelse att även låta "*Paradiset och Perin*" försvinna i glömska. Denna unika, finkänsliga och filigrant utsökt vävda dikt av högsta spirituella kaliber är kanske det vackraste som någon irländare någonsin skrivit, men åtminstone på sin tid föll den i bästa tänkbara jord.

Robert Schumann tog sig nämligen an den och gjorde av den sitt enda oratorium, och knappast någons musik hade lämpat sig bättre till utformningen, utmejslingen och illustrerandet av denna delikata dikts outtömliga stämningsrikedom och finkänslighet.

I all korthet är handlingen den, att en Peri, en luftens sköna väsen som lever av behagliga dofter, men som tyvärr utdrivits från paradiset, vilket är en källa till kronisk sorg för dessa subtila väsen, dröjer kvar efter fördrivningen vid porten till de saligas boning och sörjer sitt släktes fall. Den ängel som vaktar vid ingången ömkar sig över henne och lovar att hon åter skall få tillträde till paradiset om hon lyckas hembära den gåva som är himlen allra kärast.

Detta entusiasmerar perin, som omedelbart ger sig ut för att söka reda på vad detta kan vara för något, och finner till att börja med den sista droppen av en döende hjältes blod som dött för friheten. Detta är dock inte tillräckligt för himmelrikets krav. Hon söker då vidare och tar till vara den sista sucken från en flicka som offrat livet för sin älskade, men även denna gåva är otillräcklig. Slutligen hembringar hon ångerns tår som utgjutits av en botfärdig syndare. Detta är vad himlen väntat på och alltid väntar på, och Paradisets portar är inte längre tillslutna för den strävande Perin.

I tre delar beskriver oratoriet dessa tre faser av perins sökande i lyrisk känslighet alltigenom och med några av kompositörens mest häpnadsväckande körer. Det är alltså ett fullödigt oratorium för full orkester, kör och solister på ungefär två timmar, – och vi har skrivit om detta oratorium tidigare. Där nämnde vi bland annat, att –

"Paradiset och Perin" är en ytterst sällsam mytologisk fantasi, då det bland huvudpersonerna inte förekommer en enda varelse av kött och blod, utan alla är bara änglar och andar – i den mån människor förekommer är de bara medel i andarnas händer.

Schumann själv översatte och bearbetade dikten för sitt tyska oratorium, som framfördes första gången 1843 som hans opus 50. Luftandarna och änglakörerna dominerar hela verket med en ytterst subtil spirituell charm, som man svårigen finner maken till hos Schumann annars. Detta är den romantiska epokens hjärtperiod, när det förekom mycket andar överallt, som i Albert Lortzings opera *Undine* om vattenanden, som sedan går igen i Dvoraks opera *Rusalka* – också H.C.Andersens saga "Den lilla sjöjungfrun" handlar mycket om luftandar.

Ett av oratoriets mest oförglömliga moment är, när Perin beger sig ner till Egypten och manar upp Nilens genier ur böljorna för att välkomna henne i ett oemotståndligt charmfullt *sotto voce*-körparti av oändligt spirituellt välbehag. Den Schumann man möter i detta verk är inte av denna världen utan av en långt bättre av bara sköna andar och paradisk lycka med en vinnande charm som aldrig kan upphöra att förtrolla."

Här bör man även komma ihåg att Robert Schumann var själv en framstående skribent, han ledde ju världens mest ansedda och dominerande musiktidskrift, men i sin noggranna översättning av Thomas Moores verser möter man honom även som diktare av finkänsligaste slag. Efter Schubert var han ju romanskonstens främsta kompositör och kunde därefter endast efterföljas av Brahms som något av en jämlike; och i detta unika oratorium av finaste poesi och kanske den romantiska musikens utsöktaste finkänslighet (vid sidan av Chopins pianopoesi) möter vi Robert Schumanns innersta och känsligaste själ med alla musikhistoriens mest kostbara slag av förmögenheter.

Intermezzo vid det högtidliga firandet av Robert Schumanns 200-årsdag i Bonn.

Alla Tysklands dignitärer var där för att hylla den store kompositören vid hans grav, med högtidstal, hyllningar, trumpetfanfarer, blåsorkester, rikskansler Angela Merkel och borgmästaren, alla uppklädda och uppstramade till tusen, när plötsligt några poliskonstaplar uppenbarade sig med en man i handbojor. Attentat? Försök till attentat? Självmondsbombare? Någon galning som försökt någon kupp? Spekulationerna härjade vilt i oroliga potentaters alltid krisberedda sinnen, men festligheterna fortsatte ostörda, då poliserna helt lugnt eskorterade den anhängne mannen bort därifrån men demonstrativt nära förbi Robert Schumanns grav. Någon mera observant högtidsgäst kanske då kunnat lägga märke till, att mannen motvilligt avlägsnade sig från graven.

Det var nämligen den han hade kommit dit för. Det var en 78-årig svensk som vallfärdat till Bonn enkom för att besöka Schumanns grav och hedra honom vid hans 200-årsminne utan en tanke på att andra kanske skulle komma dit för att göra samma sak. På grund av det stora pådraget av högdjur från hela landet hade polisen hindrat mannen från att beträda kyrkogården. Mannen, en göteborgare, hade protesterat vilt och vägrat acceptera stoppstrulet vid ändhållplatsen för sin långa resa och förklarat sitt ärende för polisen med enträgen anhållan om att få fullborda sin mission utan störningar.

"Det finns under omständigheterna bara ett sätt för er att komma in till Robert Schumanns grav, min herre, och det är om vi får eskortera er förbi graven med handfängsel. Vi måste tyvärr följa protokollet."

Mannen hade funnit sig i detta och blev följaktligen försedd med handbojor och ledd av poliserna in på kyrkogården, förbi alla de samlade potentaterna från hela det tyska etablissemanget med alla deras högtidsdräkter och pådrag, och nära förbi den så högt åtrådda graven. Han fick i alla fall besöka den och var nöjd med resan, då detta besök varit dess enda mening.

Intermezzot noterades inte i pressen, och ingen av de församlade byråkraterna och ministrarna fick någonsin veta mysteriet med den handbojade åldringens förekomst utanför programmet.

Den suveräna Clara Schumann.

Av någon anledning har hon blivit ett tacksamt offer för ivrare för nedsättande omvärderingar. En hel bok har skrivits om henne enkom för att utmåla henne som känslokall satmara och den sämsta tänkbara moder för sina barn. Liszt-anhängare har aldrig upphört att försöka få hennes betydelse för musikhistorien förringad till ingenting. Man har försökt ge henne skulden för både Robert Schumanns, Johannes Brahms' och hennes egna barns olyckliga om inte förstörda liv, – allt utan anledning, delvis säkert för sensationslystnadens skull, men mest av dumhet och okunskap.

Hon är nämligen kanske musikhistoriens renaste kvinnogestalt och som sådan något av ett outrannsakligt mysterium. Ingen kvinna i musiken fick nämligen någonsin utstå värre påfrestningar än hon, vilka hon uthärdade med en sinnesjämvikt utan motstycke.

Männen i hennes liv var tre. Först var det fadern. Det var den framstående men sträve pianopedagogen *Friedrich Wiecks* dröm och fixa idé att han skulle viga lilla Clara helt åt musiken och att hon inte skulle ha något liv utom inom musiken. Han drillade henne därför omänskligt hårt. Visserligen var han som nyskapande inom pianopedagogiken en perfekt lärare, och han lyckades i sitt syfte att verkligen utbilda Clara till en exemplarisk pianist; men han var en svår människa, och hans hustru övergav honom och deras barn för en annan pianopedagog när Clara ännu var helt liten. Och med tiden fick han dessutom en annan elev som hette Robert Schumann.

Så fort det stod klart för honom att Clara och Robert drogs till varandra blev han till ett vilddjur av omänsklighet. Han gjorde allt som stod i hans makt för att förstöra relationen mellan dem, han spred falska rykten inför Robert om Clara och inför Clara om Robert, han förstörde Roberts brev till Clara innan de nådde fram till Clara, och han försökte till och med få en domstol att förklara Robert direkt olämplig som familjefar då han hade mentalsjukdom i familjen. Detta var en lös förmodan som inte kunde bevisas. Alla hans monstruösa intriger för att hindra sin dotter från att bli fru Schumann hade bara motsatt effekt: de gifte sig på Claras myndighetsdag, och deras äktenskap blev exemplariskt.

De mörka molnen över deras äktenskap kommer först efter ett antal år och ett antal barn, närmare bestämt 14 år och 7 barn. När Clara väntar det åttonde infinner sig krisen. Samtidigt infinner sig den tredje mannen i hennes liv, den unge Johannes Brahms.

De tre musikerna hinner uppleva en underbar tid tillsammans innan Roberts sjukdom bryter ut. Både Robert och Clara blir Johannes' bästa vänner, och i deras hem finner han för första gången i sitt liv mänsklig trygghet och en musikaliskt inspirerande miljö. Det är efter att han lämnat dem i Düsseldorf för att fortsätta sin musikaliska bana på egen hand som Roberts sjukdom bryter ut. Denna förblir en oförklarlig gåta. Robert kan plötsligt inte komponera längre, han blir inkommunikabel och förlorar kontakten med verkligheten, och så försöker han plötsligt dränka sig i Rhen. Enligt sin egen önskan kommer han på sjukhus för resten av livet, och läkarna bedömer det bäst för Clara att hon inte längre får träffa honom. Brahms hälsar dock ständigt på honom på sjukhuset och blir den ömma fortsatta kontakten mellan Robert och Clara.



Samtidigt hjälper Brahms Clara på alla tänkbara sätt. Hon måste ju nu försörja hela sin familj ensam och samtidigt betala för sin man på sjukhuset. För att klara detta genomför hon vidsträckta konsertresor, medan Brahms sköter om barnen.

Att Brahms och Clara älskar varandra, fastän hon är 13 år äldre, står utom allt tvivel. Efter Roberts död efter två år på sjukhuset står ingenting längre emellan dem. De Schumannska barnen älskar Brahms som sin moder, ty det har deras moder lärt dem att göra. Den som då backar ur är Brahms. Han rent ut sagt överger Clara och det enbart av egoistiska skäl: han vill inte binda sig, han vill förbli fri. Ändå har han senare flera förlovningar, och han kan aldrig släppa Clara helt. Hon förblir alltid den enda riktiga kvinnan i hans liv.

Och Clara? Hon har redan lärt sig att klara sin familj utan Robert. Det är bara att fortsätta även utan Johannes. Hon blir sin tids mest respekterade och firade konsertpianist och lyckas samtidigt uppfostra alla sina sju barn, även om inte alla får något lyckligt liv. Den yngsta sonen, kallad Felix efter Mendelssohn, som Robert aldrig själv fick se då han föddes när Robert redan var på sjukhuset, var den mest begåvade och skulle ha gått i sina föräldrars spår men dog mycket ung i lungtuberkulos.

Och Brahms? Han blev en ensam och knarrig björn som blev svår att ha att göra med, en besvärlig misantrop, en stortysk chauvinist som komponerade triumfmarscher efter Frankrikes nederlag 1870, en självisolationist som inte ens vågade resa över den Engelska Kanalen för att bara konserter i England,

en ensam man som aldrig blev vidare lycklig. När Clara dog vid hög ålder efter ett otroligt långt och intensivt liv som firad konsertpianist bestämde sig Brahms för att följa henne – och gjorde det efter tio månader...

Som pianist var Clara den mest rakryggade musikern i hela världen. Hon uppträdde alltid i helsvart efter Roberts död. Ingen ärade hans minne så mycket som hon. Hennes enda egentliga konkurrent var Franz Liszt, som dock slutade spela offentligt redan vid 35 år, medan hon gav sin sista offentliga konsert vid 71 års ålder – efter 62 års konsertverksamhet! Hennes sista konsert var en pianokonsert av Chopin, troligen den i F-moll.

Hon var även banbrytande som pianist, då hon var den första som gick in för att vid konserterna spela allting utantill – före henne hade pianisterna i regel bara spelat satser ur konserter och sonater och det med notvändare som assistenter; medan Clara exempelvis var den första som spelade hela Beethovens Appassionata vid en konsert – och det dessutom utantill.

Hon har ofta kritiserats för sin mycket negativa attityd mot Franz Liszt. På Roberts och Mendelssohns tid hade de varit goda vänner, men sedan hade Liszt burit sig illa åt i deras hem i Dresden, talat förklenande om den avlidne Mendelssohn, gjort Robert ursinnig, och efter att Liszt slutat konserterna ville Clara aldrig mer träffa honom eller spela hans musik. Hon betraktade honom helt enkelt som en charlatan och pianoakrobat, som förrätt den riktiga musiken för att i stället ägna sig åt publikfrieri genom populistisk ytlighetsvirtuositet. Hon föredrog då att hålla sig till sin makes, Chopins, Mendelssohns, Schuberts, Beethovens och andra föregångares ärligare uppsåt och mera rent musikaliska aspirationer.

Länk till "Fallet Schumann":

<http://hem.fyristorg.com/faurelio/Schumann.html>

Schumanns violinkonserts sällsamma historia

Den skrevs för den gode vännen violinisten Joseph Joachim hösten 1853 i Düsseldorf mellan 11 september och 3 oktober, alltså under bara tre veckor, och avslutades alltså ungefär samtidigt eller bara någon dag efter att den unge Johannes Brahms hade kommit in i Schumanns liv den 1 oktober det året. Därmed är violinkonserten ett av de sista verk som Schumann avslutade, ty i februari följande år hoppade han i Rhen i ett desperat självmordsförsök och hospitaliserades sedan för resten av sitt liv (2 år) på egen begäran.

Då violinkonserten fick ett så bekymmersamt efterspel kom den aldrig på pränt utan blev liggande. Joachim och Clara Schumann fruktade, om de inte rentav tog för givet, att konserten måste vara färgad av Schumanns begynnande nedgång och gömde därför undan den. Joachim gick pliktskyldigast igenom konserten men skrev i ett brev att han fann den 'morbida' med tydliga tecken på 'avmattning och utbrändhet', varför han aldrig framförde den. Det är troligt att Joachim, en av Schumanns allra käraste vänner, snarare var påverkad av Schumanns personliga kris och det hot den innebar för hela hans familj och vänkrets än av musikens ofullkomlighet, ty den är i själva verket kanske Schumanns allra mest fullmogna verk med en pampig första sats och märkligt nog en polonäs, Schumanns enda, som finalsats, som smidigt avlöser den långsamma satsen utan att man märker övergången.

Clara Schumann tog åt sig av Joachims betänkligheter och lät konserten bli liggande, så att den inte ens publicerades i utgivningen av Schumanns samlade verk utan hölls hemlig genom hela 1800-talet. När

Joachim dog 1907 överlämnade han manuskriptet åt det preussiska statsbiblioteket i Berlin med önskemålet att den inte skulle spelas förrän minst 100 år efter kompositörens död, alltså tidigast 1956.

Emellertid bevistade två syskonbarnbarn till Joachim en seans i London, där Schumann uppenbarade sig och begärde att hans levande begravda verk skulle spelas. I en andra seans uppenbarade sig även Joachim och meddelade att manuset befann sig i biblioteket i Berlin.

Den som sedan tog sig an verket var Yehudi Menuhin. Musikförlaget Schott hade kopierat manuset i Berlin och skickade Menuhin en kopia för ett utlåtande. Denne fann verket vara den felande länken i violinkonsertrepertoaren och kontaktade dirigenten Vladimir Golschmann för en presentation av verket inför offentligheten. Det framfördes med Berlinerfilharmonikerna den 26 november 1937, som alltså blev dess äntliga uruppförande, vilket följdes av fler uppföranden. Sedan dess har violinkonserten sakta men säkert stegat sig in på repertoaren och etablerat sig där världen över, mer än 80 år efter kompositörens förtidiga och tragiska död.

Ett annat sådant verk är hans Requiem, skrivet några månader före violinkonserten, som skiljer sig från alla andra requier genom sin nästan kammarmusikaliska karaktär. Det har ingenting av Mozarts och Verdis stora gester eller Dvoraks och Brahms väldiga nästan operamässiga former utan är ett intimt verk med för Schumann sällsynt gripande höjdpunkter. Det är ett fantastiskt körverk som bärs fram av kören helt igenom medan till och med orkestern hamnar i bakgrunden. Schumann skrev själv om sitt Requiem, att "ett Requiem skriver man för sig själv" och angav därmed dess inåtvända karaktär, som är desto mera innerlig för att den tydligt kommer direkt från hjärtat och vänder sig bort från allt vad världen och konsertpublik heter för att i stället ge uttryck åt den innersta personliga ärligheten hos en kompositör, som har beskyllts för att "bara ha kunnat skriva musik som låter alltför bra" – som om det var något fel, sett ur 1900-talets förvridna disharmoniska musikperspektiv.

Kanonfyllot.

Modest Musorgskij (1839-1881) är den enda humoristen i rysk musik. Som kompositör är han obotligt klumpig och otymplig, ungefär som en dansande noshörning som inte kan hålla takten och bara trampar strutsen på tårna, men denna valhänta otymplighet lysas upp av en sprudlande humor av aldrig tidigare skådat slag i musiken. Dessa blixtrande underfundiga infall återkommer i all hans musik. Somliga av hans sånger (exempelvis "Sången om loppan") består bara av sådant, och ett annat strålande exempel är sången om den kåta prästen som inte kan bärga sig, en komisk ironi som ansågs så farlig i det helt seriösa ortodoxa tsaristiska Ryssland, att sången aldrig fick framföras.

Baksidan av denna vanligen genialiska humor är kompositörens tragiska alkoholism. Han fann som så många andra ryssar vodkan en källa till glädje och lindring i det besvärliga ryska tundraklimatet, och i Musorgskijs fall var denna glädjekälla av dubbel betydelse, då den även bidrog till att späda på hans humor. Problemet var bara det att hans fysik var av sådant slag att den inte tålde sådana påfrestningar.

I början märktes inte hans alkoholism. Han hörde till det farligare slaget fyllbultar, som tidigt övade upp ett gott ölsinne och sedan dessutom lärde sig tekniken att supa utan att det märktes. Han drack mest ensam och i goda vänners lag aldrig omåttligt.

Man kommer inte ifrån att denna alkoholism i början även fördjupade hans musikaliska uttrycksfullhet. I hans storverk operan "Boris Godunov", oöverträffad och unik i sitt slag, bättre än alla andra ryska operor och nästan bara jämförbar med "Gianni Schicchi", är scener och arior som Varlaams

burleska personlighet och fyllevisor samt titelrollens gradvisa sinnessjukdom med härresande psykologiska orkester-ackompanjemang oförklarliga och ofattbara om man inte känner till Musorgskijs svaghet. Boris förfärliga stora scen i andra akten, där han gradvis i allt högre och mer förskräcklig måtto anfäktas av sitt samvetsqual med hallucinationer och spökeffekter, är en thriller i klass med Hitchcocks mest skrämmande bildfantasier.



Samtidigt är den musikaliska gestaltningen av tsar Boris ett överväldigande uttryck för tonsättarens egen översvallande och generösa personlighet. Rollen är en av de största i hela operalitteraturen. I den långa dödsscenen stapplar tsaren fram mot döden över tiljorna till ackompanjemanget av en ständigt stegrande ortodox kör i en titanisk föreställning av en stor personlighets undergång. Denna undergång är självbiografisk. "Boris Godunov" blev hans enda fullbordade och framförda opera. Vid hans död låg "Khovansjtjina" halvfärdig utan orkestrering och "Marknaden i Sorotjinsk", som skulle ha blivit hans stora komiska opera, bara i skisser. Alkoholismen tog överhanden, och Musorgskij sloknade som själ med sin största skapelse "Boris Godunov" för att bli en av de alltför många gudabenådade kompositörer som dog alltför unga.

Feodor Sjaljapin var ryktbar för sin gestaltning av Boris Godunov. Hans mycket dramatiska tolkning övertogs sedan av bulgaren Boris Christoff, vars grammofoninspelning av "Boris Godunov"

1962 i rollerna som både Pimen, Varlaam och Boris med André Cluytens som dirigent är oöverträffad, unik i sin kvalitet och mycket högt eftertraktad av samlare. Han gick ur tiden 1993 efter en lång karriär som sin tids största bassångare. Karajans senare inspelning är helt slätstruken och misslyckad, som alla hans ryska musiktolkningar, och Nikolaj Ghiaurov, också bulgar, tyvärr nästan helt odramatisk.

Boris Godunov

Detta är ur många synpunkter den märkligaste av alla ryska operor. De tre berömdaste gjordes alla på texter av Pusjkin, Mussorgskij var först med Boris, varpå följde Tjajkovskij med Eugen Onegin och Spader Dam. Inga ryska operor har nått upp till samma klass, vilket mycket beror på grundtexternas ytterst dramatiska kvalitet, som är svår om inte omöjlig att överträffa, och som måste verka ytterst inspirerande för en tonsättare.

Samtidigt blev ingen rysk opera så problematisk som "Boris Godunov". Den fick vänta i årtal på sin första uppsättning, och den praktiskt taget floppade från början, ratades av myndigheterna och utsattes för oändliga nedskärningar och omarbetningar, så att det var närmast mirakulöst att någonting alls var kvar av den, när den äntligen hade sin definitiva premiär 1874 efter fem års sträckbänksbehandlingar – och gjorde stormande succé. Dock vände sig kritikerkåren och tsarfamiljen emot den, utan dessas stöd i Ryssland var en opera dödsdömd, och Boris såg allt som allt bara 21 föreställningar och 5 efter tonsättarens död, innan den äntligen började göras rättvisa först på 1900-talet, främst genom Nikolaj Rimskij-Korsakovs trots allt förtjänstfulla "rättelser" och mera kvalificerade orkestrering.

Att verket har enastående dramatiska kvaliteter erkändes från början, och dessa är helt och hållet Mussorgskijs, ty även han tog sig friheter med Pusjkins texter och lade till en hel del själv. Mussorgskijs vision och ambition var att åstadkomma en "folkopera" av dimensioner som aldrig förekommit tidigare. Denna karaktär av folkopera genomförs av att de olika scenerna faktiskt omspanner hela det ryska samhällslivet – både landsbygden med bönder och tiggare, kyrkan med dess klosterliv, Kreml och det tunga tsarhovet, dryckenskap och revolution, samt en mycket omfattande rebellrörelse ryms i denna opera i fyra akter, där titelrollen, tsar Boris själv, är den dramatiska kärnan, en av operalitteraturens mest dramatiska roller närmast erinrande om Eisensteins "Ivan den Förskräcklige"-filmer, där både tsarens uppgång och mäktiga kröning, hans familjeliv och förfärliga samvetsqual efter sina politiska mord, samt hans smärtsamma undergång och död, operans kulminering med en mäktig munkkör som beledsagar dödskampen, alltsammans ges full dramatisk bredd. Som kontrast till detta framstår de polska scenerna, där upprorsrörelsen tar sin början, operans enda romantiska del, som inte är litet romantisk: här, i tredje akten av fyra, förekommer alla operans mest lyriska partier och dess enda ljuspunkter av någon harmoni och skönhet.

Det hör nämligen till saken, att Modest Mussorgskij var en Rysslands mest disharmoniska tonsättare någonsin. Han söp ihjäl sig och det ordentligt under i stort sett hela livet, och med hans starka ryska fysik var det ett hästarbete. Hans starka originalitet som tonsättare måste i någon mån ha berikats av detta ständiga rus, Varlaams första scen i operan är en intressant djupdykning i alkoholismens psykologi, och ännu mer kommer dessa avgrunder fram i tsar Boris extrema ångestscener, främst i slutet av andra akten, där han har sina första monologer, där den sista rent ut sagt urartar till rena skräckhallucinationer. Frågan är om det finns någon mera dramatisk roll i operalitteraturen.

Till allt detta kommer dock operans oemotståndliga och överväldigande melodirikedom. Mussorgskij älskade den ryska folkmusiken, och många av dess vackraste melodier gav han kärleksfulla bearbetningar i sin opera. Ett tema känner man igen från Beethovens andra Rasumovskij-stråkkvartett. Beethoven fick en beställning på tre stråkkvartetter av en framstående ryss, som önskade att Beethoven skulle lägga in ryska folkmelodier i kvartetterna. Detta gjorde Beethoven med framgång, och kvartetterna blev hans bästa. En av dessa melodier går som sagt igen i Boris Godunov.

Och inte bara melodier, utan hänförande körer nästan i varje scen, en av myndigheternas ursäkter för att rata operan från början var att det fanns för mycket körer i den, så att solisterna inte hade någonting att göra, men dessa körer är det som ger operan dess titaniska karaktär. Den förblir inte bara Modest Mussorgskijs mästerverk, i vilken version den än framförs, utan även kanske den ryska operalitteraturens centrala höjdpunkt utan konkurrens.

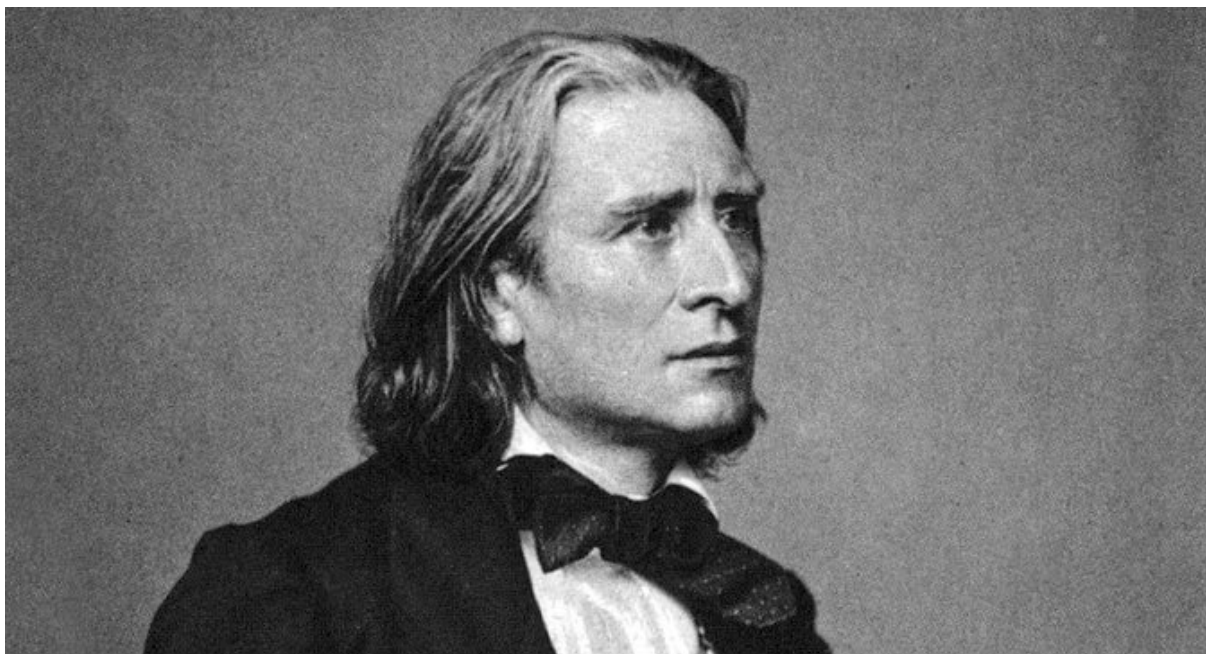
Ingen rysk opera har heller upplevat så många inspelningar. Den bästa menar vi att fortfarande är André Cluytens' från 1965 med Paris konservatoriums orkester och Sofias operakör, med Boris Christoff inte bara i titelrollen utan även både som den godmodige busen Varlaam och munken Pimen. Han var på 60-talet världens ledande bassångare (bulgar) och har knappast överträffats av någon senare.

Som kuriositet kan vi avslutningsvis nämna, att Mussorgskij har samma födelsedag som Johann Sebastian Bach, men det finns knappast två tonsättare som står längre från varandra. Mussorgskij avskydde Bach och menade att hans musik bara var torr matematik. Om det är något som Mussorgskijs musik inte kan belastas för, så är det att den någonsin skulle vara torr.

Franz Liszt – musikens kritiska vändpunkt.

Han hade alla musikhistoriens mest lysande förutsättningar. Som brådmoget underbarn blev han tidigt upptäckt och framförd i rampljuset i musikhändelsernas mitt i Wien i Karl Czernys och Beethovens omedelbara närhet. Som musikaliskt underbarn fick han hela världen gratis från början, och hans goda karaktär och hjärta lovade från början att detta världens förtroende och kärlek för honom inte kunde missbrukas. Därtill var han frisk och skön – ingen tuberkulos som Chopin och andra, ingen överspändhet som Berlioz och Schumann, ingen fragilitet som Bellini och Mendelssohn, inget övermod som Wagner – allt var i jämvikt. Hans förutsättningar och anlag lovade bara allt det bästa.

Vad blev det då av denna hand med bara trumfer och triumfer, sin tids vackraste, mest överlägsna och mest oemotståndliga musiker, detta äss utan motstycke i musikhistorien? Denna tidernas störste pianovirtuos slutade ge konserter vid 35, lät med tiden prästviga sig till katolsk abbe, upplevde två av sina tre barn med Marie d'Agoult dö i tjugooårsåldern utan att han egentligen någonsin brytt sig om dem mycket eller umgåtts med dem, och förvissnade som abbe till en skrynklig käringaktig parodi på sig själv, lika långhårig som gubbe som ung dandy, lika svag för fruntimmer fortfarande som han hängt efter dem som oförbätterlig playboy, lika fåfäng som abbe som han varit som sprätt, och helt undanskymd av monstret Wagner, sitt Frankensteinmonster till svärson, som han försökte säga upp bekantskapen med; men Wagner slapp ingen så lätt, och Liszts sista vilorum blev på Bayreuths bakgård, som ytterligare en triumf för Wagner, fastän hans sista kvarlevande barn Cosima Wagner förgäves försökt avstyra detta. Franz Liszt urartade till en patetisk och löjlig lakej i Wagners uppvaktning, den sista i raden av artificiella roller som Liszt fick spela under hela sitt liv och alltid led av men aldrig kunde frigöra sig från, då han var så i grunden bottenlöst fåfäng. Hur kunde det sluta så illa?



När man närmare studerar Liszts liv finner man snart att han från början till slut är inhöljd i ett dimmoln av lögner. Han hette inte ens Liszt utan egentligen List, vilket på tyska betyder det samma som på svenska: slughet och beräkning. Hans far Adam List kom av en tysk familj och förändrade sitt namn till Liszt bara för att ungrarna inte skulle uttala det fel, när de bodde i Raiding. Fastän tyska var Franz Liszts modersmål lärde han sig det dåligt och ungerska ännu sämre. Hans ungerska nationalism var bara ett av hans många svärmerier. Hans enda riktiga språk blev ett slags kontinentalfranska, då han tidigt kom till Paris och där direkt naturaliserades till fransman. Paris var egentligen hans enda riktiga hemstad.

Men hans kompositioner är väl inga lögner heller? Som kompositör var han väl ändå något? Jo, han var tidernas störste och bäste arrangör. Hans parafraser på andra tonsättares verk är oöverträffade. Även hans egna kompositioner är i mångt och mycket utsökta bearbetningar av andras kompositioner. Hans tekniska kunnande är formidabelt. Det är bara det, tyvärr, att han inte har någon egen originalitet eller personlig musikalisk skaparådra. Som kompositör och nyskapare av den symfoniska dikten är egentligen det enda han gör att upplösa formerna. Mendelssohn och Schumann håller sig ännu inom de klassiska formerna, och även om Chopin aldrig lär sig eller fattar sonatformen håller han sig strikt till melodiska former, medan Liszt definitivt skrotar allt sådant. Han är inte ens originell eller intelligent i sitt musikspråk som den store och alltid intressante Berlioz. Det betänkligaste med Liszts tonsättargärning är, att hos honom får för första gången tekniken företräde framför den musikaliska skönheten och estetiken. Den musikaliska tekniken blir ändamålet som helgar alla medel medan det genom självkritik härdade skönhetsidealet går förlorat.

I sin konsekventa formupplösning blir han den perfekta sprängbrädan för Wagner. Med Liszt som prejudikat kan Wagner ta sig vilka friheter som helst och ägna sig åt ändlösa orgier av utsvävningar. Liszt i sin fåfänga genomskådar aldrig att Wagners tillgivenhet bara är fjäsk och karriärism; och först när denne stjälar den 24 år yngre Cosima från hennes man Hans von Bülow, sin bästa vän och hjälpare, börjar Liszt försöka reagera. Men det är för sent. Wagner har knutit sitt nät för hårt omkring honom, och han kommer inte loss. Wagner har för evigt lyckats med att intimt sammankoppla Liszts namn och verk med

sitt eget. Wagners nästa steg är sedan att förvandla Liszts hela liv och verk till "den store förebådaren" för Wagner.

I ett patetiskt försök att slingra sig ur nätet av sin egen fåfänga blir Franz Liszt katolsk präst. Detta är hans definitiva musikaliska kapitulation och ett patetiskt erkännande av att han givit upp. Som präst blir han aldrig trovärdig, då han fortsätter att odla sin fåfänga och hänga efter kjoltyg. Hans katolska engagemang är väl bara ett av hans många svärmerier och tragiska självbedrägerier. Det mest tragiska med Liszt är kanske just att han aldrig själv kunde se hur patetisk han var. Beethoven och Tjajkovskij kunde genomsåda sig själva och dra fördel av sin distans till sina öden – båda kunde skriva "*Pathétique*"-verk; men Liszt fick aldrig någon distans utan gick i graven på Wagners operors bakgård som ett hjälplöst offer för sina egna självbedrägerier.

Därmed har vi lämnat de flesta av Liszts svaga sidor i fred. Vi har inte tagit upp hans egenskap av konjaksperiodare, hans oändliga rad av älskarinnor med sådana nummer i serien som den beryktade kurtisanen Lola Montez som slutade som en publikattraktion på cirkus, eller den spektakulära affären Olga Janina, den enda som vågade avslöja vad som dolde sig bakom abbé Liszts oantastliga fasader. Den som kanske tidigast och skarpast avslöjade Liszt var Chopin: "Det skulle vara svårt att finna en mer utpekulerad musiker än Liszt." Chopin sade nästan upp bekantskapen med Liszt när denne utnyttjade Chopins bostad för hemliga möten och övernattningar med sina älskarinnor – under Chopins föräldrars porträtt.

Men den kanske mest träffande karaktäristiken av Liszt ger den psykologiske mästebiografen Pierre La Mure: "Han menade sällan vad han sade och gjorde sällan vad han predikade. Hans försök till prästerlig ödmjukhet var tafatt och rörande. Den berömdaste pianisten i världen och sin tids störste Don Juan ansträngde sig för att bli ett helgon. Där var hans succé inte fullständig.

I hela sitt liv hade han slitits mellan ande och kött, ständigt pendlande mellan damernas sängkammare och biktstolen, ständigt på flykt från kvinnorna utan att kunna motstå deras smekningar. Medan han tillbringade timmar i bön på knä i kyrkan, läste sitt brevium, besökte sjuka och gav allmosor åt de fattiga, satt han i smöret hos sina kvinnliga elever vid konservatoriet i Budapest, som smög violer in i hans prästsocks knapphål, som han gärna satt uppe med och drack konjak med och spelade kort med på nätterna hur sent som helst, och försummade aldrig sina porträttsittningar eller någon aristokratisk uppvaktning och använde sig av en betjänt för att klä sig, medan han för det mesta sågs med en tjock cigarr i munnen..."

Detta är den gamle patetiske narren Liszt, som Wagner ville upphöja sin vänskap med så att den motsvarade Goethes och Schillers i Weimar, Wagner, som när den anrika Düsseldorfoperan brann ner skrev till en god vän, att det enda goda med den teaterbranden var att så många judiska musiker hade förgåtts i flammorna. Vad som skiljer vänskapen mellan Goethe och Schiller från den mellan Liszt och Wagner är, att Goethe och Schiller aldrig lyckades med vad Liszt och Wagner ständigt lyckades med, nämligen att skämma ut sig.

Hur var det då med den vackra legenden om att Beethoven skulle ha varit med om en konsert med underbarnet Liszt och efteråt djupt rörd ha stigit upp på podiet och kysst Liszt på pannan? I beaktande av alla de lögnar och legender som Liszt under hela sitt liv uppfann och odlade om sig själv ter sig även denna episod som ganska tivelaktig, i synnerhet som Beethoven 1822, när det skulle ha ägt rum, då redan var fullständigt döv.

Trots all denna överdrivna fåfänga, som så dominerar Liszts hela liv från vaggan till graven, trots att hans makalösa segertåg över världen som den största pianisten genom tiderna mest utmärktes av

krossade pianon, splittrat trä, brusten pianotråd och ett överdåd av svimmande hysteriska fruntimmer, lyckades han även åstadkomma en och annan god komposition. I första rummet står då hans ungerska rapsodier, makalöst granna arrangemang av ungerska danser och teman och det bästa uttrycket för hans kanske mest positiva svärmeri för Ungern. Vissa av hans mindre pianokompositioner, som "*Liebestraum nr 3*", "*Consolation nr 3*", "*Les Funérailles*", "*Valse Impromptu*" och konserttetyden "*Un Sospiro*" närmar sig den fina Chopinska lyriken dock utan att nå ända fram men kommer dock att hålla sig som klassiker på pianorepertoaren för alltid, liksom hans enda sonat i h-moll, kuriöst nog hans sista pianokomposition, som hade kunnat bli inledningen till något ordentligt. Av hans symfoniska dikter är det väldigt få som håller, främst kanske "*Les Préludes*", medan dock hans stora "*Faustsymfoni*" trots allt försäkrar honom en plats bland de främsta även i den symfoniska orkesterrepertoaren.

Narren

Det gick för långt när jag hörde att han blivit präst. Hade han alldeles sparat ur? Han hade visserligen gått vilse hela livet, och ju mer krampaktigt han strävat efter att finna något som kunde vara en rätt väg, desto mer hade han villat bort sig, och det hjälpte inte hur desperat han sökte sig bort från alla sina villovägar, ty dessa strävanden förde honom bara in på värre villovägar, som nästan alltid ofelbart ledde honom till nya fruntimmersaffärer. Jag såg hans prästvigning som det yttersta desperata försöket att komma bort från sina kvinnor. Likväl var det första jag hörde om honom i Rom att kvinnorna sökte upp honom i biktstolen för det stora nöjets skull att få bikta sig just för honom, och att han inte ens där kunnat hålla fingrarna i styr.

Många menar att det var just hans fingrar som var hans problem. Det var de som förlett honom till hans skenande karriär, som gjort alla kvinnor galna i hela Europa under decennierna, vilket tvingat honom att avbryta den, både för sin egen och för sina kvinnors skull, vilket desto mindre kunnat hålla kvinnorna på avstånd.

Frågan är om han var lycklig med någon enda av dem. Det var kanske därför han alltid fann sig vägar till nya. Han kunde inte tröttna på dem, eftersom han hela tiden fann sig nya, men varenda en gjorde honom besviken. Varenda en ledde honom till personliga nederlag, så att, som redan Goethe på sin tid konstaterat, varenda förhållande kostat honom hela hans självrespekt. Ändå brände han sig hela tiden på nytt, vilken fallenhet för avgrundernas lockelse tydligen inte avmattades med ålderdomen.

Han var ju ändå gammal redan, och hur skrynklig han än var, som en gammal käring, fortsatte han som en dandy att hålla sitt hår så långt som möjligt, enligt somligas mening för att han vant sig vid att det fladdrade när han spelade. Det var kanske det som gjorde alla damerna hysteriska – hans långa hår som flängde när han blev demonisk och fladdrade över tangenterna på sitt instrument. Det var onekligen ett skådespel. Han hade aldrig kunnat förlåta Mendelssohn, när denne en gång gjort sig rolig över hans later och karikerat honom under en soiré, så att han härmat virtuosens spel så exakt att det sårat honom i hans innersta. Den kvällen hos Schumanns fick ett ännu fatalare efterspel långt efter Mendelssohns bortgång, när Wagner vid en annan Schumannsoiré uttryckte sig nedsättande om Mendelssohn, vilket gjorde Robert Schumann så rasande att Wagner aldrig mer kunde ha något med Schumanns att göra, vilket ingendera beklagade, allra minst Clara Schumann, som föraktade både Wagner och Liszt.

Det var väl det yttersta fallet för den stackars Liszt, att han kom alltför mycket i händerna på Wagner, så att han slutade som först en lakej i Wagners tjänst, sedan som en mumie i hans galleri och slutligen som en trofé på Wagners kyrkogård.

Men det var hans omvändelse till katolsk abbe som fick mig att försöka börja gå till rätta med hans öde och söka upp honom i Rom. Jag fruktade att hans fall var hopplöst, då han var så djupt involverad med Wagner att han aldrig skulle kunna befria sig från honom, ens om han försökte det på riktigt, ty musikhistorien hade redan parat ihop dem för alltid. Till och med hans dotter Cosima, som blev gift med Wagner, såg det prekära i detta för sin fars del och kunde inte föreställa sig någonting värre för abbe Liszt än att han skulle sluta som en trofé och prydnad för Wagners kyrkogård, där så många redan låg, de flesta offrade för honom.

Abbe Liszt tog vänligt emot mig, som han gjorde med de flesta. Han var förbindligheten själv och gjorde intryck av att redan betrakta sig själv som ett helgon. "Vad kan jag göra för er?" frågade han lika välvilligt som om han var påven själv och tog emot ett blivande helgon.

"Det är snarare jag som önskar att jag kunde göra något för er."

"Hur så?" undrade han något konfunderad. "Svavar jag i någon sorts fara?"

"Är ni inte medveten om det själv?"

"Menar ni allvar? I vilken sorts fara skulle jag kunna sväva i?"

Jag hade inte hjärta att tala om det för honom. Hela Europa förlöjligade honom. Han framställdes i skvallerpressen i absurda karikatyrer som den narr han var med helgongloria, sitt långa fladdrande hår på en gammal skrynklig gubbe och den ungerska adelssabeln överdimensionerad vid sin sida, som han alltid stolt gick omkring och skramlade med, som alla skrattade åt. Han var en absurd narr som gjorde sig till lika mycket för den vulgära presspubliken och skvallersalongerna som han i tiderna gjort sig till som salongslejon för de hysteriska damerna som fullständigt hängav sig åt den sanslösa Lisztomanin, som den kallades, ett förspel till 1900-talets skriande tonårspublik inför fjantande rockidoler som bara ställde till med oväsen. Liszt hade dock en gång varit en skicklig musiker.

"Ni håller på att förlora er musik," sade jag slutligen.

"Omöjligt. Det kan jag aldrig göra. Ingen har komponerat så mycket som jag, och jag kommer aldrig att sluta med det."

"Ursäkta mig, men jag har följt med er karriär. Ni var lika lovande som Chopin om dock inte lika lyrisk som han, och ni kunde göra underbara stycken som alltid kommer att stå sig, men vad hände sedan? Ni slutade plötsligt konserterna långt innan ni ens var 40 och hängav er i stället åt att parafrasa andras verk och experimentera vilt med modern musik."

"Jag har brutit nya banor och öppnat nya vägar. Är det något fel i det?"

"Absolut inte, det är bara det, att det inte längre är musik. Ni har gått i samma fälla som Berlioz, som i stället för att hålla sig till musiken överarbetade den och överkomplicerade den, så att den blev mera konstig och invecklad än musikalisk."

"Ni hör alltså till alla dem som fördömer min nya musik för att ni inte förstår den."

"Jag försäkrar er, abbe Liszt, att ingen kommer någonsin att förstå den."

"Så jag borde ha hållit mig till publiflirtande salongsmusik typ enkla valser och insmickrande sirapsmelodier för restaurangmusiker att underhålla gästerna med i billiga amatörmässiga arrangemang?"

"Chopin höll sig bara till det men har aldrig kunnat dras ner från sin nivå för det."

Han såg bort. "Chopin var ett gudabenådat geni. Han var unik. I förhållande till honom var jag bara en efterapare. Jag försökte kompensera mig genom att tillgodogöra mig en överlägsen teknik, och vad vann jag för det? Hysteriska kvinnor som tävlade om att svimma inför mina konserter. Gjorde jag fel i att tröttna på deras billighet och svika dem, för att hellre försöka finna mig egna vägar? Ja, jag har gjort många felsteg, jag gick fel hela tiden, och ständigt föll jag på nytt för dessa försåtliga kvinnor, som aldrig

kunde lämna mig i fred. Marie d'Agoult, Lola Montez, redan Chopin blev fly förbannad på mig för att jag drog mina kvinnor in i hans hus när han var bortrest och såg mitt förfall redan då, men vad kunde jag göra åt saken? Vem kan bekämpa naturen? Jag har försökt hela mitt liv och alltid förlorat. Jag har aldrig hittat rätt. Min slutliga glädje för att kompensera mig var att jag ändå kunde hjälpa och främja andra, främst Wagner. Han har varit innerligt tacksam för allt jag lärt honom, och han har i sin tur hedrat mig genom att hylla mig som sin vän och mästare. Han är en gemen person, hans brott mot Hans von Bülow är oförlåtligt, Hans borde verkligen ha utmanat honom på duell som han först varit i färd med, men återigen, vad kan man göra mot naturen? Cosima älskade honom och föll för honom, och han tog Cosima från sin bästa vän, och Cosima var min älsklingsdotter. Vi var maktlösa inför det nät av relationsförvecklingar som ödet vävde in oss i. Det var bara att acceptera som det var och fortsätta.

I ett sista försök att komma till rätta med mina egna svagheter har jag slutat som präst, och jag försöker verkligen vara troende och ta katolicismen på allvar. Är det sant att folk skrattar åt mig för det?" Den sista frågan ställde han nästan bävande med sänkt röst.

Jag kunde bara säga som det var. "Ärligt talat, abbé Liszt, vem tror ni någonsin kan ta en sådan som er på allvar som celibatär präst?"



Caricature of Liszt

Liszt förblev alltid ett lika tacksamt ämne för elaka karikatyrtecknare som Wagner.

Jag kunde inte hjälpa honom, lika litet som han kunde hjälpa sig själv. Det blev som Cosima fruktat, att han slutade som lik på Wagners bakgård, och jag hörde efteråt hur svår hans dödskamp hade varit, som om han ända in i slutet kämpade lika förtvivlat som förgäves mot sitt eget öde att vara dömd till att hela sitt liv vara lika mycket en överlägsen och dyrkad idol som en narraktig och egentligen mycket löjlig karaktär.

Dock kan hans godhet aldrig förnekas. Utan honom hade varken Wagner, Smetana och Grieg utom många andra aldrig kunnat bli vad de blev. Och han kunde dock producera lika god musik som Chopin när han ville och emellanåt i sällsynta ögonblick kunde få koncentrera sig.

Franz Liszts symfonier

Franz Liszt slog igenom som pianist med sin överlägsna teknik som lade hela Paris för hans fötter redan som sextonåring. Denna överlägsenhet som pianist, som ingen annan kunde tävla med honom i, blev dock både hans livs triumf och stora dilemma, då han aldrig slapp rollen av att vara denna överlägsna romantiska och sköna salongsgudomlighet som fick alla damer att svimma så snart han rörde en tangent och vem som helst av dem på fall.

Ett liknande dilemma blev den kanadensiske pianisten Glenn Goulds, sin tids mest överlägsne Bachtolkare på piano med fullständigt halsbrytande nyskapande tolkningar av ett slag som ingen vågat sig på tidigare, som lade hela Sovjetunionen för hans fötter, när han utan reklamkampanj och den minsta publicitet fyllde konserthusen där var han än uppträdde 1957, när han bara var 25 år gammal och i mitten på sin levnadsbana. Han växte in i rollen av överlägsen excentrisk pianovirtuos utan jämlike och växte aldrig ur den. Just det var även Franz Liszts dilemma.

Att fastna i sig själv är väl det mest fatala en skapande människa kan råka ut för, då han därmed inte längre kan utveckla sig och expandera, då all energi och koncentration måste gå åt till att leva upp till den erövrade rollen, liksom en världserövrare får mycket mer och tyngre att göra med att behålla sina erövringar än vad den entusiastiska energi kostade varmed han tillgodogjorde sig dem. Både Franz Liszt och Glenn Gould fann sig fångade i fällan av sin egen ryktbarhet och den världsroll den givit dem, och båda gick gradvis under i neuroser som följd därav. Dock klarade sig Franz Liszt bättre, dels då han hade bättre kropps-konstitution och hade både bättre hjärta och omdöme, medan Glenn Gould förföll till kronisk hypokondri som han dumt nog försökte bota med mediciner. Där klickade omdömet, han slutade utvecklas och dog vid endast 50 år.

Franz Liszt hade lyckligtvis från början en hjärtegod och utåtriktad generös läggning. Han bjöd frikostigt på sig själv i alla väder, vilket karriärer inom musiken som Bedrich Smetana och Edvard Grieg är vackra och bestående bevis på, som knappast blivit någonting utan Franz Liszts hjälp.

En följd av världsryktbarheten är en tryckande ensamhet, som uppstår av att alla visar en sådan respekt, att de inte vågar behandla en som en jämlike. I stället för att som tröst för sin ensamhet sjukligt koncentrera sig på sin kropp, vilken dödsfälla Glenn Gould frivilligt vandrade in i, koncentrerade sig Franz Liszt på andras kroppar, enkannerligen kvinnors. Ingen vet hur många älskarinnor Franz Liszt hade under sin långa karriär, men de torde ha varit ett intressant antal, till deras krets hörde även exotiska berömdheter som den beryktade kurtisanen och scenartisten Lola Montez, som till sina många män räknade även kung Ludvig I av Bayern, vilket kostade den monarken hans krona, och ännu vid hög ålder tilldrog sig den fromt katolske abbé Liszt skandalskribenternas uppmärksamhet med att inte dra

sig för att i biktstolen känna på sina yngre kvinnliga biktarnas ömmare kroppsdelar i akt och mening att erövra dessa.

Detta var ju i och för sig sundare och mera sympatiskt än att som Glenn Gould hänge sig åt frosseri i inbillade sjukdomar och i ett groteskt medicinerande självmedlidande, men liksom i Glenn Goulds fall innebar dessa svagheter ett negativt inflytande på dessa geniers musik. Glenn Gould krympte sin egen repertoar konsekvent mer och mer för varje år utan att någonsin mer studera in något nytt, sedan han en gång för alla lämnat konsertscenen redan i trettioårsåldern, vilket faktiskt även Franz Liszt gjorde av oförklarlig anledning, medan dock Franz Liszt krampaktigt försökte förnya sig. Han anses vara mer än någon annan en representant för 'programmusiken' under 1800-talet, ett begrepp som Hector Berlioz initierade med sina uvertyrer utan operor, som alltid berättade någonting i symfonisk form, ur vilken genre föddes 'den symfoniska dikten', som Liszt anses ha skapat, ehuru nog faktiskt César Franck kan ha varit före honom inom den branschen – deras första symfoniska dikter kom till ungefär samtidigt, båda ovetande om den andra. Emellertid gick Franz Liszt längre och gjorde hela symfonier av symfoniska dikter. Dessa är två, 'Faustsymfonin' och 'Dantesymfonin' komponerade inpå varandra 1854-57 då Liszt närmade sig medelåldern. Faustsymfonin var först men bättrades på efter Dantesymfonin.

En annan svårartad konsekvens av det komplex som det överlägsna pianovirtuoset förde med sig var, att Liszts symfoniska musik måste färgas av hans pianovirtuositet. Liszts symfoniska musik består därför mest av krusiduller och väldigt litet material. Detta är nästan pinsamt uppenbart i hans båda programmatiska symfonier.

Båda består av tre satser vardera, där varje sats är som en symfonisk dikt för sig. Båda avslutas dock av en ansats till ett högre strävande genom serena körfinaler. I Faustsymfonin är det de avslutande raderna i Goethes Faust med '*das ewig-weibliche*' och allt det där som får avsluta symfonin i himmelen, medan i Dantesymfonin det hela självklart avslutas i paradiset med ett ljuvt 'Magnificat', alltså inte Dantes ord utan en mera liturgiskt solenn text. I båda fallen är det dock det kvinnliga som är poängen.

Utom i de ungerska rapsodierna, sex i orkesterform och omkring 15 för piano, som är oöverträffade i sitt slag och alltid går hem hos varje publik, är Franz Liszts musikspråk svårt och introvert. Det är ett ständigt självsökeri som aldrig möter annat än nya problem. Detta är särskilt markant i hans sista period, när han bara gjorde sakral musik som ingen kunde begripa sig på och som var så abstrakt att den inte ens längre lät som musik – den är så långt före sin tid, att den inte passar i någon tid. Olivier Messiaen var åtminstone konsekvent modernistisk och *skulle* låta illa, men Franz Liszt är varken eller, han är för tonal för att vara modernistisk och för abstrakt för att kunna kallas rent tonal, och därtill saknar han formsinne totalt, vilket knappast förenklar saken. Hans musik ligger någonstans mellan Wagner och Mahler utan att vara släkt med någondera. Det mesta av hans musik hamnar därför i *limbo* och framförs sällan.

Faustsymfonin tillägnades Hector Berlioz, och Dantesymfonin tillägnades Wagner. Dantesymfonin är den bättre och intressantare, den är mera dramatisk, och i synnerhet första satsen är fascinerande i sitt ös av bullrande infernalisk extravagans – detta är det mest virtuosa Liszt har komponerat. Även de andra satserna, hur tråkiga de än är, är bättre här än i Faustsymfonin, som lider av oändliga transportsträckor av uteblivna problemlösningar. Båda symfonierna är ju tydligt förankrade i fascinationen av det infernaliska; liksom i alla Faustkompositioner från operor till symfoniska dikter är det Mefistofeles som dominerar med sin demoniska briljans, och i Dantesymfonin, liksom i Dantes eget verk, slår helvetet ledigt ut nåde skärselden och paradiset, som Liszt på Wagners uppmaning inte ens vågar sig på en

närmare skildring av. Likväl står sig Liszts demoni slätt mot både Berlioz' och andras och ter sig närmast naiv i jämförelse med till exempel både Mozarts och Beethovens betydligt mera imponerande fallenhet för sådant.

Dock är Franz Liszts symfonier inte ointressanta, och tvivelsutan lär man få höra mycket av dem under det kommande året, då Franz Liszt fyller 200 år sent i oktober.

Franz Liszts mysticism

Det finns två stora debattområden när det gäller Franz Liszt, inom vilka man aldrig uppnått någon enighet. Det gäller problemet med hans många kvinnor och problemet med hans religion. Problemkomplexet framstår som desto mera svårlöst och outrannsakligt, som dessa båda problemhårdar var intimt förknippade och intrasslade med varandra.

Båda framträder ganska tidigt i hans liv, dock föddes hans religiösa och mystiska intresse långt innan hans första olyckliga kärlek gjorde intrång i hans liv. Han fascinerades tidigt av den katolska kyrkan, och han hade knappt börjat göra karriär och succé som underbarn och självklart lysande pianist när han fick för sig att han skulle skrota sin musikaliska bana med dess oöverskådliga möjligheter utan något hinder i vägen för hans expansion, för att i stället gå in i den katolska kyrkan och bli präst. Detta motsatte sig hans far å det bestämdaste, men så innerlig var den begåvade ungdomens katolska fromhet och envishet, att fadern helt sonika måste förbjuda honom något dylikt. Den knoppande ungdomen med redan en färdig underbarnskarriär bakom sig helt enkelt tvingades bli pianist och musiker på heltid. Sina katolska griller fick han skrota för faderns skull, och fadern betydde mycket för honom. När denne dog, medan Franz ännu var omyndig, innebar det hans livs största kris, och ett helt år var han borta från offentligheten och estraden.

Dessa kunde dock inte lämna honom i fred utan drog honom oemotståndligt till sig, då han ju inte var ensam pionjär inom den dynamiskt expanderande klassiska musikens område utan hade kolleger omkring sig som Mendelssohn, Chopin, Schumann och framför allt Berlioz, hans bästa vän och den han mest såg upp till. Han kunde helt enkelt inte låta bli att bli Paris salongslejon och konsertpianist nummer ett, med alla damer svimmande omkring honom särskilt på konserterna, vilket hade sina svåra följder. För att komma undan dem nöjde han sig med att enlevera den som han fann bäst, grevinnan Marie d'Agoult, som han tog från hennes man och rymde med till Schweiz för att ännu en gång försöka hålla sig borta från konsertestraderna något år. De gifte sig aldrig men fick tre barn, men ändå blev förhållandet inte särskilt harmoniskt, och de skildes efter tio år som fiender för livet. Ändå måste Liszt långt senare som gammal man medge, att det egentligen bara var hon som han verkligen hade älskat.

Efter henne kom det ju ett antal damer i hans väg, den mest spektakulära var väl kurtisanen Lola Montez, som senare även blev älskarinna åt Ludwig I av Bayern och blev hans och hans lands ruin, som ett förspel till hans son som åstadkom en liknande katastrofbana som regent ehuru utan älskarinnor, den av Wagner förförde Ludwig II, lika hänsynslöst utnyttjad av Wagner som denne även utnyttjade Liszt.

Till dennes evärdliga ära måste det framhållas, att han konsekvent genom hela livet hade det mest beundransvärda förhållningssätt och tålmod med sina kolleger. Han förblev alltid Berlioz' varmaste vän genom alla dennes berg-och-dal-bane-kriser intill den bittra ålderdomen, utan honom hade varken Grieg eller Smetana blivit någonting, även om Chopin distansierade sig från honom nästan med förakt sade Liszt aldrig ett ont eller nedsättande ord om honom, på samma sätt förhöll han sig till Schumann

fastän Robert blev förbannad på honom och Clara Schumann öppet visade honom hån och förakt och under decennierna vägrade ha något med honom att göra, medan hans mest traumatiska förhållande var med Wagner. Till en början var de bara ömsesidigt beundrande kolleger, tills Wagner insåg att Liszt kunde utnyttjas, och då skydde han inga medel för att mest genom smickrandet av Liszts fåfänga få honom till att göra allt för Wagner. Det var Liszt som såg till att "Tannhäuser" och "Lohengrin" blev uppförda, och sedan behövde Wagner honom inte längre, förrän när han tog hans dotter Cosima Liszt från hennes man, den gemensamme vännen och kollegan Hans von Bülow, som genom Wagners utnyttjande blev den som först satte upp "Tristan och Isolde". Först när Wagner stulit hans dotter Cosima vaknade Liszt till och klippte av banden med Wagner, om dock alltför sent, medan han senare tubbades till att återanknyta dem igen. Som bekant slutade Liszt som trofé på Wagners kyrkogård i Bayreuth.

Alla dessa komplikationer var ingenting mot hans komplikationer med kvinnorna och kyrkan. Omsider tycktes han försöka stabilisera sig genom att satsa på den enda kvinnan, även hon frånskild men icke juridiskt, furstinnan Carolyne von Sayn-Wittgenstein, och tillsammans med henne verkar han äntligen få ett någorlunda stadgat liv i Weimar, varunder han äntligen unnar sig någon frid och koncentration till att försöka komponera. Han åstadkommer här de båda märkliga symfonierna *Faustsymfonin* och *Dantesymfonin*, som båda slutar med körsatser, den senare med damkör. För sin tid är båda moderna, och båda sågades hänsynslöst av kritikerna och samtiden, som inte förstod sig på denna nya djärva och föga melodiska eller ens harmoniska musik, som till och med verkade helt utan former. Misslyckade är de däremot inte. Jämfört med senare tiders moderna musik är de hur tonala och njutbara som helst, men det skulle kanske det kakafoniska tjugonde århundradet till med alla dess musikaliska avarter för att man som plåster på sårn skulle våga ge Franz Liszt en andra chans som symfoniker, luttrad genom de båda världskrigens tidsålders omusikalitet till större tolerans.

Som orkestermusiker har han framför allt hyllats som skapare till den symfoniska dikten, men frågan är om inte César Franck var före. De åstadkom båda sina första symfoniska dikter ungefär samtidigt, med den skillnaden, att Liszt fick sina uppförda. Hans symfoniska dikter är dock ojämna, och liksom Wagners musik användes också Liszts pampigaste symfoniska dikter av det Tredje Riket för propagandanummer, medan César Franck noga aktade sig för allt vad världslighet heter. Av de två var han utan tvekan den mera övertygande som kyrkomusiker.

Dock är de båda symfonierna påtagligt mystiska till naturen och mera religiösa och mystiska än musikaliska, och här kommer Liszts mysticism för första och kanske den mest övertygande gången till uttryck.

Han kämpade dock för att stadga sig, och i decennierna försökte han och hans furstinna utverka dispens av påven för att få gifta sig, men även sedan hennes tidigare man hade dött nekade påven till detta. Liszt ville ändå inte ge upp saken och verkade till slut nå en seger, när han själv lovat sig till kyrkan som abbe, men då gav furstinnan upp. Hon ville inte vara med längre. Liszt fick lov att vara abbe utan henne.

Hans liv som abbe omfattar den sista tredjedelen av hans liv, från 50 till 75, och är alltså ingalunda någon obetydlig parentes. Under dessa många och långa år under ständig ensamhet trots många fortsatta och nya älskarinnor komponerade han mindre och mindre och nästan ingenting, medan det var övertydligt hur hans skapande ådra som kompositör, som aldrig flutit särskilt produktivt fram, nu definitivt visade sig vara ganska torr från början. Hans bästa verk är hans ungerska rapsodier och vissa av

hans mindre pianokompositioner, dessa kommer för alltid att tilltala vem som helst, medan hans sämsta musik är hans sista periods krampaktiga försök till kyrkomusik. Den är inte övertygande.

Hur förhöll det sig då egentligen med hans mysticism? Var den äkta, eller var den bara rent skrymteri, som hans närmaste käresta Marie d'Agoult alltid förfäktade? Hans pojkdrommar om att få bli präst var utan tvekan äkta och uppriktiga, och han fick sedan mot slutet av sitt liv också äntligen bli präst, men som sådan blev han aldrig riktigt övertygande. Liksom med sina älskarinnor och sina försök till äktenskap nådde han liksom aldrig ända fram. Det blev bara ett ständigt trevande och tvivelaktigt fuskande under oavlåtliga distraktioner, han upphörde aldrig att bli störd av nya kvinnor som han aldrig upphörde att falla för, och han hade nog blivit mera övertygande som person om han förblivit den kompositör och pianist han för det mesta var, då hade han också varit mera övertygande som älskare, men som präst sitter hans gloria ohjälpligt på sned och måste dra åt sig löje och gyckel. Han må ha varit uppriktig som knoppande prästämne som pojke, men hans tragedi var kanske att han aldrig fick bli det på riktigt, och de många kvinnorna blev det definitiva sabotaget på vägen för honom både som kompositör och som präst – de kostade honom med åren nästan fullständigt all hans koncentrationsförmåga, vilket han klagade över själv. Hans ålderdom som präst blev därför närmast patetisk, och till detta kom hans omätliga konjaksbehov. Han lärde sig till konjaksnjutare redan under framgångens och karriärens glansdagar i Paris och släppte den njutningen aldrig utan snarare utvecklade den med åren, precis som han aldrig upphörde att utveckla sin fallenhet för kvinnor, medan han närmast grep efter prästvigselmöjligheten som en räddningsplanka eller halmstrå i strömmen av liderlighet att klamra sig fast vid, vilket egentligen bara gjorde hans ömkliga situation och vilsenhet i livet värre. Som sagt var, man kommer aldrig att kunna komma till rätta med hans kvinnliga och prästerliga problemkomplex.

Paradoxen Smetana.

Smetana är en av 1800-talets absolut märkligaste kompositörer, och det kanske mest märkliga och orättvisa av allt i hans egenartade och orättvisa öde är att han ännu idag är tämligen ouppmärksam och okänd. Han fullbordade åtta operor av vilka endast en, "Brudköpet", är internationellt känd och uppskattad, den enda av sina operor han inte komponerade på allvar utan mera bredvid som ett slags avkoppling, medan flera av hans senare operor (– "Brudköpet" var bara den andra,) klart överträffar denna i raffinerat musikspråk. Fastän Dvorak i jämförelse med Smetana kunde vara en billig klåpare och naiv opportunist lyckades denne nå mycket högre berömmelse och popularitet än Smetana, fastän det var Smetana som lyfte fram och nästan gjorde Dvorak. Och fastän Smetana var kanske 1800-talets mest begåvade, raffinerade och högst utvecklade kompositör efter självaste Beethoven så rönt Smetana en ännu värre tragedi och ett ännu mer orättvist öde än själva Beethoven.

Nyckeln till Smetanas musikaliska personlighet och egenart ligger kanske i hans unika förståelse för och förhållande till Chopin. Ingen förstod Chopin bättre, och ingen kunde tolka Chopin mera finkänsligt än den utomordentligt ömfingrade pianisten Smetana. Han förstod också och var en utsökt uttolkare av Liszt, men han överträffade sig själv i sitt fint tillspetsade handlag med Chopin. Tyvärr kunde hans tolkningar inte bevaras akustiskt, då han dog redan 1884 långt före grammfonens tid.

Det märkligaste med Smetana är kanske ändå hans paradoxer. Dessa är så många och så egenartade, att bara det att utreda dem kräver en oändlighet av doktors-avhandlingar, av vilka man hittills bara kommit sig för att skriva ett obetydligt antal.



Han hette Fridrich Smetana och hade tyska till modersmål. Ändå lyckades han själv göra sig till tjeckernas nationalkompositör utan konkurrens. Det var först i mogna år han ändrade sitt namn till det tjeckiska Bedrich, och han lärde sig aldrig tala flytande tjeckiska, fastän ingen som han kunnat sätta musik till det tjeckiska språket.

Den andra stora paradoxen är hans förhållande till Wagner och Liszt och deras musik. Liksom Grieg hade Smetana utan Liszts hjälp knappast blivit någonting i världen. När Smetana hade det som svårast skrev han i desperation ett brev till Liszt, som aldrig hört talas om Smetana, i vilket denne i princip hotade att begå självmord om inte Liszt hjälpte honom. Liszt fann de bifogade Smetana-kompositionerna så intressanta, att han beslöt att hjälpa Smetana med alla de medel han kunde. De blev sedan vänner för livet, deras ömsesidiga uppskattning och beundran för varandra var utan reservationer och utgjorde en sällsynt ogrumlad vänskap så länge de levde, och i hållningen till Smetana framträdde Liszt i sin allra finaste dager. Mera komplicerat var förhållandet mellan Smetana och Wagner.

Smetana uppskattade gränslöst alla Wagners goda musikaliska sidor och stod alltid för sin beundran av honom. Hans öppna erkännande av Wagner skaffade honom, liksom Bruckner, många fiender i det egna lägret, då tjeckerna var kritiska mot Wagners tyska nationalism. Denna blundade Smetana för, som bara upplevde Wagner som musiker, som han ansåg att var det enda väsentliga med Wagner. Anklagelserna mot Smetana för att vara Wagnerian är dock fullkomligt ogrundade, då Smetana aldrig tog efter Wagners stil utan utvecklade en helt egen. Hans enda opera som har något spår av Wagner är den första, "Brandenburgarna i Böhmen", medan alla de andra är fullständigt tjeckiska och Smetanska. Tjeckernas anklagelser mot deras nationalkompositör för att vara Wagnersk är kanske därmed den största orättvisa som vederfarits Smetana. Wagner var själv tämligen likgiltig för Smetana då Smetana inte alls passade in i Wagners ensidigt tyskorienterade värld.

Den största paradoxen med Smetana är emellertid den slående för att inte säga totala kontrasten mellan hans personliga olyckor och det omåttligt glada humöret i hans musik. Han är kanske den enda utpräglad komiska kompositören norr om Alpena, (endast Offenbach gör honom i någon mån den äran stridig,) medan det bara är Rossini och Donizetti som överträffar honom på det området.

För att dra hans olyckor i all korthet: 1854 dör hans tvååriga dotter Gabriela. Året därpå dör hans fyraåriga dotter Bedriska (Fritzi). Året därpå dör hans tvååriga yngsta dotter Katerina. Tre år därefter dör hans fru efter elva års äktenskap och fyra döttrar, av vilka endast den tredje, Sophie, får växa upp.

1874 blir han vid 50 års ålder stendöv över en natt. Hans dövhet var alltså av ett helt annat slag än Beethovens, som gradvis under 20 år fick vänja sig vid en långsamt tilltagande dövhet, medan Smetanas dövhet kom som ett omedelbart slag. Han började plågas av hörselstörningar först i juli detta år efter en förkylning som resultat av hastigt väderomslag vid en andjakt. Han är då för åttonde året i rad kapellmästare för Prags dåvarande opera, Interimsteatern, och står på höjden av sitt kreativa liv. I september skriver han till teaterföreningens ordförande:

"Det är min plikt att underrätta Er om det hårda öde som har drabbat mig: Det finns anledning att befara att jag kommer att förlora min hörsel. Redan i juli märkte jag strax efter den offentliga generalrepetitionen att de högre oktavernas toner låter annorlunda i det ena örat än i det andra och att det tidvis brusar i öronen som om jag stod i närheten av ett kraftigt vattenfall. Detta tillstånd har ständigt ändrat sig, men i slutet av juli blev det permanent, och jag fick dessutom svindelanfall, så att jag började vackla och endast med största möda kunde hålla balansen när jag gick. Jag har verkligen haft en sorglig semester! Jag skyndade tillbaka till Prag för att bli behandlad av doktor Zoufal, den berömde öronspecialisten. Fortfarande står jag under behandling av honom. Han förbjuder mig all

musikverksamhet; jag får inte spela och varken får eller kan höra någon spela. Stora tonmassor blir ett enda virrvarr för mig, och jag kan inte urskilja de enstaka stämmorna. Jag ber Er därför att för obestämd tid befria mig från min skyldighet att dirigera och hålla repetitioner, eftersom jag tills vidare inte kan fullgöra denna tjänst. Skulle mitt tillstånd försämrats under loppet av det närmaste kvartalet blir jag tvungen att lämna min befattning vid teatern och själv taga på mig mitt sorgliga öde..."

Efter några veckor förverkligades hans värsta farhågor, och den 20 oktober blev han helt stendöv på det öra han ännu hade kunnat höra felfritt på. Tio dagar senare avgick han som kapellmästare.

Samtidigt komponerade han "*Ma Vlast*" ("Mitt Fosterland") med den universellt älskade "Moldau", som uruppfördes den 4 april 1875.

Samtidigt som hans öde som musiker är beseglat med en grymhet utan like i musikhistorien har han alltså inlett det mest intressanta skeendet av sitt skapande. För resten av sitt liv är han hänvisad till fattigdom och till andra människors barmhärtighet, men samtidigt skriver han sin mest komiska och älskade opera "*Kysen*". Hans komiska ådra blir alltmer märklig när man jämför med anteckningarna i hans dagbok:

"Jag kan försäkra Er att jag måste uppbåda alla kropps- och själskrafter för att inte gripas av förtvivlan och göra ett brått slut på alla mina kval. Endast omtanken om min familj och insikten om att jag måste verka för mitt folk och mitt fosterland håller mig vid liv och sporrar mig till förnyat arbete... Jag skulle nog tämligen väl kunna förlika mig vid dövheten, om det bara kunde bli tyst i huvudet. Men det som jag plågas värst av är detta nästan oavslåliga larm, som brusar i huvudet och tidvis stegras till ett skrällande rassel. Genom detta då tränger ett skrån av röster, som börjar med ett falskt pipande och ökar till ett fruktansvärt skri, som om furier och alla onda andar skulle kasta sig över mig med sitt rasande tjut. I detta helvetiska larm blandar sig sedan smattet av falskt stämde trumpeter och andra instrument, och allt detta överröstar och stör min egen musik, så att jag inte kan uppfatta hur den lät eller låter. Snart återstår mig inget annat än att ge upp mitt arbete. Ofta tänker jag förtvivlad på hur detta skall sluta..."

1881 invigs Nationalteatern i Prag som kronan på hans livsverk med uruppförandet av hans kanske bästa opera "*Libuse*". Två månader senare brinner teatern ner och måste byggas upp på nytt från början. Först två år senare kunde den återinvigas på nytt med "*Libuse*".

Vad var då Smetanas sjukdom? Somliga påstår att det var syfilis. Detta är *en* teori, men den motsägs av allehanda faktorer. Hans sjukdom förblir hopplöst lika mystisk som Beethovens. Efter hans död i maj 1884 kunde man konstatera att hans sjukdom och dödsorsak hade varit en progressiv paralis av lång varaktighet, som troligen hade utgått från det inre av hjärnan. Andra trodde mera på att hans sjukdom var resultatet av hans egna landsmäns otacksamhet och de tjeckiska belackarnas förföljelse av honom. Det finns många teorier, men alla är lika diffusa.

Liksom Dvoraks musik är Smetanas först och främst rikt melodisk; men Smetana har en mycket mer avancerad och förfinad hand med orkestern och tonsättarkonsten än Dvorak, som är ojämn och ofta banal; medan Smetanas musik normalt hör till den mest raffinerade som finns.

Av särskilt intresse för oss svenskar framstår hans verksamhet i Göteborg 1856-62, en period som sammanfaller med den största brytningstiden i hans liv, då samtidigt som tre av hans döttrar och hans första hustru dör han tar steget fullt ut som kompositör med de tre symfoniska dikterna "*Richard III*", "*Wallensteins läger*" och "*Håkon Jarl*".

När Smetana kom till Göteborg 1856 hade staden 40,000 invånare och var en blomstrande handelsstad som leddes av en samling skotska och judiska familjer främst från Tyskland. En av dessa

senare var familjen Gumpert, till vilken den angenäma Fröjda Benecke hörde, som blev kanske Smetanas bästa kvinnliga vän i Göteborg. Hon var systerdotter till synagogans kantor A. Nissen, och till den nyuppförda synagogan med dess intressanta orgelrepertoar anknöts Smetana också genom den nära vänskapen med stadens andre store tjeck, violinisten och organisten Josef Czapek, som var Göteborgs synagogas förste organist och även han kompositör. Emellertid gjorde Smetana sina främsta insatser i Göteborgs musikliv som dirigent för Harmoniska Sällskapet med dess kör och orkester, som nästan bara var amatörer men som ändå utgjorde den direkta föregångaren till Göteborgs Orkesterförening, som ju sedermera Stenhammar övertog och utvecklade till kanske Sveriges ledande orkester.

Krisen i Smetanas Göteborgstid var hustrun Katerinas död. Likväl gifte Smetana nästan genast om sig 1860 och återvände med sin nya hustru till Göteborg. Hon var dotter till hans yngre bror Karls svärfar och endast nitton år gammal. Äktenskapet fick utstå oerhörda slitningar under Smetanas senare sjukdomsår, men hon övergav honom aldrig.

Direkt efter Göteborgsperioden inleder Smetana sitt stora operaskapande. "Brudköpet", hans mest genialiska opera, var klar 1865, som banade väg för hans anställning som tjeckisk nationaldirigent och -kompositör. Av hans nio operor är sex sprudlande komedier av vilka dock den sista (på Shakespeares "Trettondagsafton") blev ofullbordad. Alla hans operor utom "Brudköpet" väntar ännu på att bli upptäckta internationellt. Av alla stora kompositörer är Smetana, den lille sorgmodige spinkige mannen (160 cm), vid sidan av Rossini, Donizetti och Offenbach musikhistoriens störste humorist, den som har den mesta musiken alltså upptäckt, den som mest väntar på att bli upptäckt ordentligt, och den som mest förtjänar det.

Den första operafilmen

Bedrich Smetanas andra opera "Brudköpet" är ett bestående trumfkort och var det från början. Den glittrar från början till slut av virtuos spiritualitet och genialitet, intrigen är tokrolig med ständigt överraskande infall och vändningar, och musiken är fullkomligt enastående i sin sprudlande melodirikedom och ständigt medryckande rytmiska finesser, samtidigt som det även förekommer hur lyriska partier som helst. Naturligtvis kunde ingen opera ha passat bättre till att bli den första som filmatiserades.

Det skedde 1931 när ljudfilmen ännu var i sin brådmogna barndom, och naturligtvis måste filmatiseringen av en sådan av liv och rörelse och intriger vimlande opera utgöra ett minst sagt våghalsigt experiment. Den som med liv och lust gav sig hän åt att genomföra det var Max Ophüls, som redan åstadkommit ett antal tyska banbrytande filmer och utmärkt sig som en ledande innovator. I denna film slog han klackarna i taket och slog sig fullkomligt lös i skapande fantasi.

Naturligtvis kunde inte hela operan rymmas i en spelfilm. Ophüls visade den goda smaken att kunna välja ut just alla de läckraste bitarna ur operan, så att om man känner operan väl det är ingenting musikaliskt ur operan som man saknar i filmen.

Redan i denna tidiga film utmärker sig alla denne unike filmskapares främsta talanger. Skådespeleriet är virtuost hela vägen, karaktärerna är alla originella och underbara, karikatyrerna är så lustiga i sin excentriska godmodighet att det är omöjligt att inte älska dem alla, medan han vågar ta sig de största friheterna med själva handlingen.

I operan kommer cirkusen inte in förrän i den tredje och sista akten, men här i filmen får cirkusen vara med från början. Det skapar en nästan Fellinisk stämning åt filmen, då cirkusen i de två första akterna ligger nere med förbud mot att uppträda, då den inte har betalat sin kvarskatt, och det är dessa pengar som sedan den ledande älskaren, som säljer sin brud, använder till att betala cirkusens skuld och därmed öppna vägen för dess festliga uppträdande.

I operan utgörs klimaxen av att cirkusbjörnen slipper lös, och även filmens dramatiska höjdpunkt utgörs av detta panikinslag, men med en skillnad. I operan är det den stackars ratade friaren som tagit värvning i cirkusen genom sin kärlek till Esmeralda och som får uppträda som cirkusens björn, och det är denna låtsasbjörn som i operan skrämmer slag på publiken, men i filmen är det en riktig björn. Den stackars fånen Vashek, den misslyckade friaren, som också får uppträda som cirkusens exotiska indian (spelas i filmen av ingen mindre än Max Schreck, som gjorde Nosferatu i Carl Th. Dreyers monsterfilm "Vampyr") är helt enkelt plakat när han ska uppträda som den dansande björnen och faller pladaskt utslagen till marken mitt under föreställningen, vilket hotar hela föreställningen med haveri, då publiken naturligtvis skrattar ut den druckna björnen, vilken situation dock räddas av att älskaren Jenik (av okänd härkomst) i stället tar på sig björnens päls och dansande roll, varpå publiken blir nöjd igen och föreställningen kan fortsätta. Men när primadonnan till slut skall ge björnföreställningen dess final med att sticka sitt huvud i gapet på björnen drar hon i stället av björnen hans huvud och kysser honom, som då visar sig vara Jenik. Föreställningen är saboterad igen, men den här gången jublar publiken.

Sådana lyckliga infall är filmen full av, Ophüls har verkligen öst på med extra kakkbottnar och gräddkrokaner till en redan lyckad bröllopsfest, samtidigt som det förekommer imponerande tumult- och actionscener, till exempel det nattliga allmänna slagsmålet, samt hisnande kameraåkningar och stuntscener. I operan förekommer det ju inga hästar, men här vimlar det av hästar, och vi har den ena djärva kapplöpningsritten efter den andra.

Saken är klar: Hade Smetana själv fått se sin opera i detta skick hade han skrattat på sig och ständigt velat se om den: Den lever definitivt med den äran upp till nivån av denna den kanske lyckligaste opera som skapats, där egentligen endast en kan jämföras med den: Rossinis "Barberaren i Sevilla", men till och med den måste komma på andra plats. Handlingen skall äga rum 1855, och en annan av Ophüls mästartegenskaper visar sig i hans exakta trohet till den rätta miljön med trogen återgivning av varje realistisk detalj. Detta genomsyrar alla hans filmer. Den idylliska rustika miljön inramar hela filmen med en bedårande charm som ingen kan annat än falla för. Liksom operan blev en festopera för alla tider på alla internationella operascener och inte bara årligen på Prags, så är även detta en festfilm för alla tider, trots dess nödtorftiga teknik, svartvita primitivism och tyvärr dåligt bevarade filmiska kvalitet. Alla verkar vara överens om att filmen förtjänar en ordentlig restaurering.

Ludwig Minkus (1826-1917)

Han har alltid varit högt uppburen i öst och framför allt i Ryssland, då det var där han gjorde sin karriär som Tjajkovskijs store föregångare inom balettmusikens område, medan man nästan aldrig fått höra talas om honom i väst. Han åstadkom 16 helaftonsbaletter, många i samarbete med den store koreografen Marius Petipa, av vilka flera var mera framgångsrika än Tjajkovskijs. I själva verket gjorde "Svansjön" fiasko efter ett segertåg av Minkus balett "Don Quixote", som står sig väl på repertoaren i öst än idag. Det har sagts, att det var Minkus otur och tragedi att Tjajkovskij kom att skriva balettmusik,

då Tjajkovskij med tiden med både en viss rätt men också helt orättvist fullständigt undanskymde Minkus så att han glömdes bort överallt utom på vissa håll i Östeuropa.

Vem var han då, denne sällsamme balettkompositör, som lyckades göra sig så oerhört populär i Moskva och Sankt Petersburg, fastän han var en enkel österrikare? I själva verket var han tjeck precis som Dvorak och Mahler, men hela hans karriär kom att utspela sig huvudsakligen i Moskva, där han blev helt dominerande på Bolsjojteatern som institutionell balettkompositör, en institution som upphörde med honom. Hans balettmusik var därtill effektiv och enkel, han mötte inte alls samma allmänna oförstående och problem som Tjajkovskij med sin mera komplicerade och harmoniskt utmanande balettmusik, han var lättfattlig, kunde uppskattas av alla och var fullkomligt okontroversiell. Han var publikens favorit, hans musikspråk var alltför omedelbart för att kunna missuppfattas och inte gå rakt in i den dansanta delen av publikens själar, medan efterföljande balettkompositörer som Tjajkovskij och Stravinskij bara vållade störningar, irritation och rabalder till att börja med. I Ryssland bytte han namn till Leon Fjodorovitj Minkus, han blev alltså naturaliserad ryss, vilket var tämligen unikt för en österrikisk kompositör. Han uppskattades även mycket i Paris och samarbetade med Leo Delibes och även andra kompositörer som Rimskij-Korsakov, Anton Rubinstein, Flotow och andra och ledde till och med ett projekt där fem kompositörer skulle komponera balettmusiken till "*Mlada*", vilket tyvärr aldrig kom att fullbordas. Rimskij-Korsakov gjorde senare en opera till samma ämne. Minkus var alltså bra på att samarbeta, vilket få andra kompositörer var, han var inte alls egensinnig och omöjlig, som de flesta var, och stod väl som karaktär tämligen nära Offenbachs glada förnöjsamhet. Åldersmässigt stod han mellan Smetana och Bruckner, och om man lägger det Offenbachska lättsinnet till dessa båda stora romantiker kommer man väl ganska nära Minkus enkla men charmiga karaktär. Han har inte samma melodiska slagkraft som Offenbach men är märkvärdigt lik honom för övrigt, då vem som helst kan finna det svårt att hålla benen i styr inför en galopp eller marsch av Minkus, till vars musik man gärna kunde spritta ut i en reguljär Can-Can. Hans musik är helt enkelt skojfrisk med mycket inslag av "ritsch ratsch filibombombom" och sådant. Den är rolig.

Han nådde den aktningsvärda åldern av 91 år, vilket få andra utom Sibelius och Gretjaninov nått, men framlevde sina sista dagar hemma i Wien långt efter att hans stora ryska karriär tagit slut.

Forskningen om honom fortsätter, då den tyvärr inte är lättillgänglig, då han tveklöst hör till de mest försummade av musikhistoriens mera intressanta dolda karaktärer. Då han egentligen inte gjorde stort väsen av sig utom på lokala tiljor är inte mycket känt om honom.

Jenny Linds stora konkurrent.

När vi nu ändå har rört oss i Göteborg i Smetanas sällskap med kantorsfamiljen Nissen, så är det väl lika så gott att vi passar på att återuppliva minnet av *Henriette Nissen-Saloman*, en gudabenådad sångerska från Göteborg som gjorde en internationell parallellkarriär till Jenny Linds. Hon föddes 1819, studerade från 1839 i Paris bland annat piano för Chopin och debuterade 1843 på Italienska Operan i Bellinis opera "*Norma*" mot *Giulia Grisi* i titelrollen. Hon konserterade sedan i synnerhet i Stockholm tillsammans med Jenny Lind, återvände till Paris för att uppträda som Rosina i "*Barberaren i Sevilla*" utan föregående repetition och fick sedan 1845 engagemang vid Italienska Operan i Sankt Petersburg. I Leipzig skrev kritikern *Ernst Kossak* om henne: "Har man kallat Jenny Lind den svenska näktergalen, så må Henriette Nissen obetingat kallas den svenska lärkan." Hon gifte sig 1850 med den danske

tonsättaren *Siegfried Saloman*, med vilken hon sedan turnerade i hela Europa inklusive Ryssland och Turkiet. Från 1859 stannade hon kvar i Sankt Petersburg för att där till sin död 20 år senare verka som sångpedagog vid det nybildade konservatoriet. Hon var särskilt ryktbar för att som pianist (och elev till Chopin) kunna transponera vad som helst till vilken tonart som helst utan svårighet. Hon utgav på ryska, franska och tyska ett berömt sångpedagogiskt verk "*L'étude du chant*" som användes mycket vid konservatorier i Europa. Till hennes många elever hörde *Reszké*, *Belocca* och *Alma Fohström*, alla legendariska sångerskor på sin tid.

Operakompositörers fruar.

Alla tycks de ha haft problem med sina fruar – eller var det sig själva de hade problem med, som de projicerade på sina fruar? Problemet är intrikat och delikat.

När Charles Gounod stod på höjden av sin ryktbarhet och jämfördes med både Verdi och Wagner, som han var nästan jämnårig med, fanns det ännu ingen kvalificerad skvallerpress som hittade på att även jämföra dessa tre mästars storhet på det amorösa planet. Alla tre hade ju nämligen ungefär likartade problem med sina fruar – om det var det som var problemet.

Gounod framstår dock som den avgjort minst passionerade av dem – även när man jämför deras olika kärlekspassioner. Gounod synes ha haft större sympati för sin svärmor än för sin fru, medan han likväl mot båda föredrog den mer dynamiska Mrs Weldon på säkert avstånd i England, en imposant dam som han i nödfall (och det var ofta) tog sin tillflykt till, så till den grad, att hon fick sådana hållhakar på honom, att det inte begav sig bättre än att han fick processer på halsen även med henne utom alla som han redan hade i Paris. Hela hans mogna liv dominerades nämligen av oändliga processer, som mest handlade om uppföranderätten till hans operor, ett ämne som han tydligen älskade att gräla om. När han slutligen tvingades hota med att stämma även den respektabla Mrs Weldon och göra även henne till sin fiende utom sin fru, svarade hon omsider med, att visserligen återsända alla hans handskrivna partitur som han haft med sig till henne men inte utan att stämpla sitt namn på varenda sida av dem, för att han aldrig skulle glömma henne.

Genom sina två klassiska operor "*Faust*" och "*Romeo och Juliette*" framstår Gounod för alla tider som 'den gamle gode Gounod', dyrkad av sin lärjunge Bizet, omhuldad av Mendelssohn, uppmuntrad av Berlioz och själv en trogen Rossinientusiast, en pålitlig klippa inom den klassiska operan som det inte går att stöta sig mot, då hans musik är så ytterst jämnog alltigenom och välbehagligt klassiskt formfulländad, i motsats till Verdis militanta ciskusmanègemusik för positivhalare och Wagners outhärdliga och oupphörliga bombasmer. Ändå hade dessa ungefär likartade problem med sina fruar. Verdis första fru dog ju efter att båda deras barn först dött, varpå han sammanbodde med den då framstående sopranen Giuseppina Strepponi, förebilden för '*La Traviata*', vilket de båda förföljdes för av sina indignerade moraliska landsmän (katoliker) tills de sent omsider gifte sig, varpå Verdi fann att han inte heller kunde leva utan den då mycket yngre och mer framstående blonda sopranen Teresa Stolz. Det är ju inte särskilt lämpligt att leva med två fruar i Italien, särskilt om man bara är gift med den ena, men Giuseppina var klok nog att kompromissa sig fram, ända tills det gick för långt och hon tog sin make på bar gärning med den andra (utan vilken han aldrig hade kunnat komponera '*Aida*') *in flagrancia*, varpå hon äntligen sade ifrån. Sedan bodde Verdi mest med den andra på hotell – för att vid behov komma hem till Giuseppina på landet, där hon alltid väntade troget, då hon visste att han alltid kom tillbaka.

Värre var det ju som alla vet med Wagner, som bara nöjde sig med andras fruar. Hans första äktenskap glömdes fort bort, förbindelsen med Mathilde Wesendonck (utan vilken han aldrig kunnat komponera 'Tristan') blev desto hetare genom att hennes man vägrade lämna henne ifrån sig, vilken envishet dock visade sig mera seglivad än Wagners egen, som till slut nöjde sig med Hans von Bülow's hustru i stället, Franz Liszt's dotter, hon med den långa halsen och den långa näsan. Hennes största attraktionskraft synes ha varit att hon var just Wagners bästa vän och favoritdirigent Hans von Bülow's enda hustru. Annat liv i skällan blev det sedan när Wagner till slut lyckades bli gift med henne – sedan släppte hon honom aldrig utom syhåll, och de hårda tyglar hon höll honom med var en heder för hennes store kompromisslöse fader.

Det finns dock andra varianter. Richard Strauss, den siste store operakompositören, han med de odödliga perversiteterna "Salome" och "Elektra", som dock även skapade den oförlikneliga Mozartpastischen "Rosenkavaljeren", en fullkomligt bedårande söt och behaglig opera utan några perversiteter, synes mest ha använt sin fru till en sorts piska och självplågarverktyg – hon synes med åren ha utvecklat allt mer raffinerade metoder för att plåga honom, även om det bara var muntligt, vilket han bar med tacksamhet. Han behövde det tydligen för sin konst.

Så har vi slutligen den kanske vettigaste varianten trots allt – kompositören bakom skräckoperan "Spader Dam", där hjälten blir vansinnig och skjuter sig och hjältinnan dränker sig medan ett perverst gammalt spöke triumferar, och "Eugen Onegin", där hjälten stjälar sin bästa väns fästmö och mördar honom i en duell bara för bota sin *spleen*, det överkänsliga stackars nervvraket Tjajkovskij (med tio operor även han liksom Gounod), som inte hade någon hustru alls. Han nöjde sig med att hålla sin sponsor änkefru von Meck på behörigt avstånd och såg noga till att de aldrig ens träffades så länge de levde.

Den svårtillgänglige César Franck.

César Franck är Frankrikes Johann Sebastian Bach anpassad efter franska förhållanden och utan den livsavgörande fördel som Johann Sebastian ägde genom att komma av en gedigen musikerfamilj. César Franck fick i stället motsatsen, det värsta en musiker kan råka ut för och som fördärvat de flesta, om inte musikaliskt så mänskligt, som belastats med denna förbannelse: en fanatiskt ambitiös far som försökte tvinga sin son till att göra karriär som underbarn. För César Franck fick denna belastning och förbannelse motsatt effekt än den avsedda: han blev skrämd till livslång blyg tillbakadragenhet och till att hellre spela för sig själv än för andra. Detta medförde också en så sträng självkritik, att alla hans huvudsakliga mästerverk kom till först när han var över 60.

Familjen kom från det vallonska Liège i Belgien och var alltså inte alls fransmän. Det fanns till och med en tysk ådra i familjen. Emellertid var César Franck huvudsakligen verksam som organist i Paris i hela sitt liv och lämnade i princip aldrig staden sedan han fått sin första organistbefattning 1848 vid 26 år. 10 år senare får han sin sista organistbefattning vid Sainte-Clothilde, som han vidmakthåller resten av livet. Han stannade till och med kvar i Paris under fransk-preussiska kriget och Pariskommunen 1870 och var därmed mera franskpatriotisk än de flesta fransmän.

Hans timiditet låg honom i fatet under hela hans karriär, som därför inte blev särskilt betydande. Hans kompositioner gjorde aldrig succé, med undantag endast av den slutliga stråkkvartetten. Ännu idag känner nästan ingen till hans fyra operor, hans fyra oratorier eller hans symfoniska dikter, som faktiskt föregick Franz Liszt. César Franck skrev sin symfoniska dikt "*Ce qu'on entend sur la montagne*"

1846 innan Franz Liszt hade skrivit sin första, men Liszt fick sin första tidigare publicerad och framförd och därför äran av att ha uppfunnit den symfoniska dikten. Sannolikt uppfann Franck och Liszt denna genre samtidigt oberoende av varandra. De kände varandra, uppskattade varandra och tänkte längs samma musikaliska banor, men Liszt var exhibitionist medan Franck var motsatsen.

De enda som egentligen kände till César Franck var därmed hans elever, som dyrkade honom. Främst bland dessa var Vincent d'Indy, men till kretsen hörde även Georges Bizet, Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Paul Dukas och Charles-Marie Widor, som efterträdde César Franck som professor i orgelspel vid Pariskonservatoriet. Det framgår också tydligt att César Franck höll mycket varmt av sina elever. Hans livs sista ord var: "Hur ska det nu gå för alla mina barn?" och därmed menade han nog sina elever.

Han var gift själv och hade fyra barn, men två dog vid tidig ålder. Den ena överlevande sonen gick i faderns fotspår medan den andra blev järnvägsingenjör.



Hans liv var alltså tämligen medelmåttigt: en normal borgerlig tillvaro i stillsamhet nästan helt utan någon dramatik, och när en sådan inträffade, som i det fransk-preussiska kriget och den efterföljande Pariskommunens kaos, bekom den honom inte. Det är väl detta som man också saknar i hans musik. Även hans mest dramatiska verk är nästan fullständigt odramatiska. I sina mest personliga verk, som "*Psyché*"-symfonin och "*Les Éolides*", tangerar han nästan den impressionistiska svävande blodlösheten som i Debussys "*Pelléas et Melisande*" efter Maeterlincks vattniga pjäs. Den saknar fullständigt en Berlioz' himlastormande musikaliska ambitioner och en Beethovens glödande dynamik, de två mästare han annars kynnesmässigt står närmast.

I stället har han en fullständigt personlig originalitet nästan i klass med Sibelius men på ett annat plan. En mer originell symfoni än César Francks får man leta efter: den liknar ingenting annat. I denna

varma mästerliga originalitet lyser ofta ett skämtsamt drag igenom som av en sympatisk självironi och samtidigt en ömsint försynthet. César Franck är väl medveten om sitt eget mästernskap men skryter inte med det utan skämtar hellre om det, nästan som om han skulle driva med sig själv, något fullständigt otänkbart för alla hans samtida största konkurrenter inom seriös-sakral musik Johannes Brahms, Richard Wagner, och – den som ändå kom honom närmast – Franz Liszt.

César Francks underbara ungdomsverk.

När man hör dessa häpnar man inför denna fantastiska musikers otroliga skaparkraft vid så unga år som 13, när han skrev "*Variations brillantes sur la Ronde Favorite de Gustave III*" för piano och orkester, och pianokonserten i B-moll opus 11. I synnerhet det senare verket ådagalägger César Francks särskilda begåvning för snillrika modulationer och klangkoloratur. Hans musik är fullständigt ren och klar både musikaliskt och formmässigt och mera så än någon av sina många berömda elever, så att han nästan framstår som i formmässigt hänseende Beethovens direkta efterföljare mer än någon annan. Den slutliga violinsonaten i A-dur från hans sista år genomför med övertygelse just hans suveräna klassiska stil och mästernskap som kanske den enda violinsonat som kan mäta sig med Kreutzer-sonaten. Trots ett nervsammanbrott vid 30 års ålder, en total brist på självförtroende, ett långt äktenskaps trogna förpliktelser och ett liv fyllt av monotona rutiner visar han i sina sista verk samma ungdomliga friskhet och briljanta uppfinnarsnilleblixtar och infall som vid sina tidiga år som hårt drivet och nästan ihjälhetsat underbarn.

Mannen som satt kvar

Det var inte meningen att jag skulle befinna mig i Paris när det hände, utan det bara råkade sig så. Samtidigt så var det oerhört fascinerande att följa med den besinningslösa utvecklingen, i synnerhet som allting erinrade så påtagligt om dramat i Paris under revolutionsåren. Det var som om samma drama utspelade sig på nytt men under helt andra former.

Saken var den att Frankrike ställde sig lojalt mot bonapartisterna, det andra kejsardömet och Napoleon III trots nederlaget mot Preussen, medan Paris befolkning inte gjorde det utan ville ha republik. Därför erkände inte Paris landets regering utan fortsatte att slåss mot preussarna på egen hand, fastän kejsaren slutit fred med dem. Detta satte i gång en formidabel kedjereaktion av tragedier och katastrofer och resulterade i praktiken i ett inbördeskrig.

Under preussarnas belägring av Paris rådde det en värre nöd i hela staden än vad den någonsin varit med om förut, och det fanns inte en rätta att koka. Under dessa förtvivlade omständigheter valde ändå Paris arbetare att besinningslöst utkämpa en hopplös kamp mot en överväldigande övermakt till sista man, om det behövdes. Landets lagliga regering hade inget annat val än att förklara Paris krig och skicka sina arméer mot huvudstaden med bara tragedier och massakrer som följd.

Naturligtvis hade alla vettiga människor för länge sedan lämnat staden, där hela kvarter låg öde och där plundringar hörde till ordningen för både dagen och natten, staden var som förhärjad även om alla byggnader stod kvar, och de ståtliga boulevarderna med de nya pampiga fashionabla kvarteren som kommit till under Napoleons III:s tid gjorde ett besynnerligt groteskt intryck i sin stolta prakt i en mänskligt fullkomligt utarmad världsstad.

När jag då vandrade genom dessa öde gator och försökte undvika alla håll varifrån det hördes strider, jag gick aldrig nära en barrikad, då det enda man kunde vänta sig där var massakrer, passerade jag en av de många, som jag förmodade, övergivna kyrkorna. De flesta hade lämnats åt sitt öde, prästerna hade flytt, kyrkobesökarna hade inte tid eller kraft för fromhet längre utan måste ägna all sin tid och kraft åt att överleva och jaga matsmulor, och de flesta kyrkorna inrymde bara uteliggare. Men så passerade jag denna gata vid sidan om och blev slagen av förvåning. Det hördes orgelmusik där inifrån, och den var imponerande kvalitativ.

Jag kunde inte låta bli att gå in, det var en ganska stor och ödslig kyrka ehuru ingen av de största, men orgelmusiken var utpräglad originell. Tydligt satt någon och improviserade, men han kunde sina saker. Nyfiken gick jag upp till orgelläktaren.

Vid manualernas satt en medelålders man med präktiga polisonger som verkade närma sig 50-årsåldern, men han manövrerade sin orgel som en säker kapten vid sitt roder och kunde tydligt alla dess finesser utantill – han var en självklar mästare på sitt instrument. Fascinerad satt jag trolldunden och lät honom spela färdigt vad han höll på med, för att inte störa honom förrän han själv medgav en paus.

Men då passade jag på. Försynt närmade jag mig honom och frågade stillsamt: ”Hur kommer det sig att ni som en så kvalitativ kulturpersonlighet inte har lämnat denna utsatta och krigshärjade stad som alla andra?”

”Vad menar ni, min herre?” vände han sig till mig med godmodig vänlighet. Då måste jag fråga:

”Vet ni inte vad som pågår här utanför?”

”Vad pågår här utanför?”

”Krig! Folk dödas i hopar! Svält! Nationell katastrof! Ingen kan leva i Paris längre, utom de som vill dö för staden.”

”Tala för er själv, min herre. Jag skulle inte kunna leva någon annanstans än i Paris.”

”Men ni måste väl vara medveten om att det är förenat med livsfara?”

”Ni behagar skämta. Vad tar ni mig för? En galen krigare som alltför många andra? Ni måste väl ändå höra att jag har viktigare saker att göra. Jag befattar mig inte med världen, har aldrig gjort det och ämnar aldrig göra det. Min värld är här, jag har ingen annan, det är bara den jag är skyldig min uppmärksamhet och omsorg, och den har ingenting med den timliga världen att göra. Min herre, ingenting är viktigare än musiken. Allt annat är oviktigt, och i synnerhet allt bråk där utanför.”

Det var som om Pariskommunen och det preussiska kriget aldrig hade förekommit i hans universum. Han visste kanske inte ens vem kejsaren var eller om det någonsin funnits en sådan. Om han hade den minsta aning om saken så struntade han i det, och det gjorde han alldeles rätt i. Ack, vad jag beundrade denne man!

”Ni är då för beundransvärd! Vad lycklig ni måste vara, som har en sådan självklar hemkänsla och mästerskap i musikens värld!”

”Det är en självklarhet för mig. Jag föddes sådan.”

”Men vem är ni? Jag känner väl till alla Frankrikes kompositörer och ledande musiker, men jag har ingen aning om vem ni kan vara.”

”Jag är inte fransman. Jag är nederländare, sedermera belgare och kommer från Liège, men jag liksom drogs till Paris och fann mitt musikliv här. Så länge jag får ha det behöver jag ingenting annat.”



Han sade det som den enklaste saken i världen. Musiken var honom en självklarhet, det fanns ingenting annat, och det behövde inte finnas någonting annat. Med den högsta beundrande respekt drog jag mig stillsamt tillbaka och sade till honom:

”Mästare, ni har visat mig vägen. Om ni stannar i Paris under de rådande omständigheterna och överlever utan svårighet känner jag mig manad att göra samma sak.”

”Det är inte utan svårighet, min vän. Så mycket vet jag nog. Även min familj svälter som alla andra, och alla mina kolleger och elever och lärjungar har för länge sedan lämnat staden, men så länge det finns en orgel kvar att spela på här, så förblir jag den orgeln trogen. Ursäkta mig nu, jag måste fortsätta utveckla den här koralen, men stanna gärna kvar och lyssna så länge ni vill. Min kyrka är alltid öppen.”

Och han vände sig tillbaka mot sina manualer och fortsatte där han slutat och förlorade sig helt på nytt i sina fascinerande improvisationer. Det var ett formidabelt underverk att få följa med i hur han utvecklade sina teman med de mest sinnrika modulationer jag någonsin hört på orgel. Han behandlade verkligen orgeln som en större och mera makalös orkester av instrumentkombinationer än någon orkester.

Detta var César-Auguste Franck, som när jag träffade honom var 48 år gammal och då hade varit organist i Sainte-Clotilde i tolv år. Han skulle fortsätta som sådan i ännu ett antal år för att dock småningom mer och mer bli den självklare ledaren för Pariskonservatoriet.

Georges Bizets bekymmersamma privatliv.

Många som har sett operan "Carmen" har ställt sig frågan: "Hur kunde en så svalt intellektuell och nästan blodlös kompositör skapa den mest erotiska av alla operor med så överväldigande färgstarka passioner utan att någonsin ens ha varit i Spanien?" Men faktum är att Bizets privatliv är en utmärkt provkarta över alla passioner och svartjukedramer som återges så realistiskt i "Carmen". När Bizet komponerade "Carmen" visste han alltför väl vad han gav uttryck för.

Det svåraste svartjukedramat i hans liv var mellan honom och hans far. Hans mor dog bara 45 år gammal, och någon tid efter hennes död födde hembiträdet ett barn åt hans far, som fick växa upp i tron att han var oäkta son till Adolphe Bizet. Förhållandet mellan Adolphe och Georges Bizet hade alltid varit problematiskt och spänt, och det blev inte bättre av att den oäkta pojken Jean i själva verket, enligt hans moders utsago, var en oäkta son till Georges Bizet. Modern hade tydligen kilat stadigt både med herr Adolphe och dennes äkta son Georges Bizet.

Lika problematiskt blev Georges Bizets äktenskap. Han gifte sig med sin kompositionslärares dotter, men dennas familj, en judisk bankirfamilj, satte sig emot äktenskapet, så de måste gifta sig borgerligt. Det hade Georges Bizet ingenting emot, då han ingenting hade till övers för etablerad religion. Han var alltid fullkomligt ärlig, skräddade aldrig orden och stod för sina åsikter, vilket gav honom lika varma vänner som öppna och talrika fiender. Det var troligen genom sin frispråkighet och brist på diplomati som han alltid hade hela pressen emot sig, vilket sannolikt försvårade vägen till framgång för hans operor och förkortade hans liv.

Hans hustrus mor var periodiskt sinnessjuk, vilket troligen gick i arv till dottern, vilket periodvis gjorde äktenskapet outhärdligt, och deras ende son Jacques gick sedermera ett tragiskt öde till mötes. Hela det neurotiska familjelivets problematik finns blottad i "Carmen" genom Don Josés ohyggliga komplex och Carmens hänsynslösa manipulationer.

Endast tre av Bizets operor har överlevt: hans tredje, "Pärlfiskarna", hans femte, "Den vackra flickan från Perth", och hans sjunde och sista, "Carmen". Av hans fyra övriga torde den fjärde, "Ivan den Förskräcklige", vara den intressantaste. Det är hans längsta och mest pompösa och ambitiösa opera, men tyvärr finns inte den sista aktens orkestrering bevarad.

"Carmen" fick som bekant en lavinartad framgång över hela världen men först efter tonsättarens död 36 år gammal. Oavslåliga bekymmer med ekonomin, musikaliska motgångar och familjelivet hade gett Bizet en ständigt rynkad panna och en tung börda av psykosomatiska sjukdomar vari ingick svåra reumatiska besvär. Dessa blev så akuta just när "Carmen" började slå igenom att de resulterade i två plötsliga hjärtattacker som ledde till döden.

Hela Frankrike sörjde honom men mest dess musikliv. Saint-Saëns (som alltid var så kyelig annars) talade varmt vid hans grav, men Bizet hade själv mest av allt föredragit Charles Gounods föredöme, ehuru Bizets egen varmaste förespråkare hade varit Hector Berlioz, medan både César Franck och Franz Liszt hade hört till hans mentorer, om dock den som mest hade älskat honom hade varit Jacques Offenbach. Hade Georges Bizet fått leva är saken helt klar, att han hade blivit det största ljuset av dem alla.

Den kalle Camille Saint-Saëns (1835-1921) och den varme Ernest Chausson (1855-99).

Camille Saint-Saëns var ett så överlägset underbarn, att det aldrig rädde någon tvekan om hans livs bana. Han kunde inte bli något annat än sin tids främsta musiker i Frankrike, och det blev han också med 13 operor på sitt samvete, symfonier och oratorier och allt möjligt. Likväl har det mesta av hans musik fallit i glömska, och av hans operor uppförs bara "Simson och Delila" någon gång ibland. Mest slitstark av hans kompositioner har "*Danse Macabre*" visat sig vara, hans enda verkligt originella verk, samt "Djurens karneval", som han själv förbjöd allt uppförande av, då han var mån om sitt rykte som seriös komponist. Endast "Svanen" kunde han nedlåta sig till att tillåta i undantagsfall.

Han var även skribent och hade som sådan en vass penna och vann ryktbarhet för att vara sarkastisk, som en fransk Peterson-Berger fast värre och mera giftig. Särskilt slående framstår hans kallsinne i hans förhållande till César Franck, den enda av hans kolleger som kunde överträffa honom, som han hade mycket att göra med under hela sitt liv men vars begravning han undvek att närvara vid.

Vi står alltså inför en fullständigt överlägsen musiker, sin tids franska Mozart, som därtill framlevde ett långt och framgångsrikt liv smyckat av triumfer och utmärkelser, men som ter sig något avskräckande genom sin perfektionistiska kyla och sitt avståndstagande från all mänsklighet. Någonstans på vägen förlorade han sin själ.

Han gifte sig vid 40 års ålder med en 21 år yngre fru, och de fick två söner, men båda dog som barn. Den ena gossen föll ut genom ett fönster från fjärde våningen, han var 2 _ år gammal, och den andra dog av en spädbarnssjukdom 6 månader gammal. Han anklagade sin hustru för den äldre sonens olycka, äktenskapet urartade till bitterhet, Saint-Saëns synes ha varit en svår och krävande äkta man, och under en resa lämnade han plötsligt hustrun ensam i främmande land, varefter hon aldrig såg honom mera. Hon överlevde honom med nästan 30 år och levde ända in i vår tid för att gå bort 94 år gammal 1950.

Efter sin äktenskapstragedi levde Saint-Saëns ett ensamt liv vars huvudsakliga tröst blev favoriteleven Gabriel Fauré och dennes familj, vars naturaliserade onkel han blev. Summan av Camille Saint-Saëns liv är dock bilden av en överlägsen men kall begåvning vars liv lika mycket smyckades av karriäristiska och musikaliska framgångar som av misslyckanden på det mänskliga planet.

Som något av hans motsats framstår den unge Ernest Chausson, César Francks kanske mest begåvade och avhållne elev, som lika väl hade kunnat bli författare och/eller målare som han blev kompositör. Han avslutade en juristexamen och blev färdig advokat (på sin faders begäran) innan han helt gick in för musiken, men han gjorde det ingalunda själv lätt för sig. Hans krav på sig själv var gränslösa, och han filade länge på sina kompositioner innan han släppte dem ifrån sig. I gengäld är dessa samtliga intressanta och fascinerande, och Chausson om någon fortsatte César Francks väg mot originell expressionism i musiken förädlad genom romantik och magi. Han gifte sig och fick fem barn, det var ett mycket lyckligt och harmoniskt äktenskap, och bilden av Chausson blev med åren allt tydligare av sin

tids kanske lyckligaste franske kompositör med en stabil inre harmoni och familjelycka, med en fulländad musikalisk talang och produktivitet och med sitt på det torra. Och så rycktes han plötsligt bort endast 44 år gammal i en trafikolycka.

Hur orättvist kan livet bli?

Musikhistoriens största rötägg.

Naturligtvis var Richard Wagner beundransvärd för åtskilligt som han åstadkom, exempelvis "Den flygande holländaren"s oförnekliga banbrytande och helt nyskapande genialitet, och vem blir inte omedelbart fäst vid de underbara melodierna i "Tannhäuser" som Pilgrimskören och Sången till Aftonstjärnan? Vem kan motstå de lyriska och heroiska delarna av "Valkyrian", och vem kan förneka den dramatiska intensiteten i de två första akterna av "Sigfrid"? Vem kan inte omfatta hela "Tristan och Isolde" helhjärtat på livstid, och vem kan inte bli gripen av den första aktens stora final i "Parsifal"? Allt detta är sant och har Richard Wagner enbart heder och ära av, men varför måste en så ädel kompositör då samtidigt göra sig skyldig till så mycket mänskligt elände? Man kommer inte ifrån att hans bana går över lik och det i högre grad än kanske någon annan världsberömd konstnär. Alla Goethes krossade kvinnohjärtan, kvinnoliv och kvinno själar kommer långt i skuggan av Wagners förödande själviskhet och hänsynslöshet. Han har egentligen bara sällskap av två karaktärer som visade samma blinda egoistiska vanvettstendenser: Friedrich Nietzsche och Adolf Hitler.

Noga räknat är hans offer inte många, men historien om hur de blev hans offer är i samtliga fall upprörande och onödiga djupa mänskliga tragedier. Redan före Mathilde Wesendonck hade Wagner lämnat sin fru för ett antal andras. Mathilde Wesendonck förblir kanske den enda av Wagners offer som klarade sig med ryggen rak, då hon alltid informerade sin man om vad som försiggick mellan Wagner och henne. Det blev dock Wagners hustru Minna som kanske mest räddade Wesendoncks från en katastrof genom att dyka upp i rätt ögonblick, som för Wagner var det olämpligaste tänkbara, och få Wesendoncks att snabbt resa till Italien. Därmed förlorade Wagner både den inspirerande musan till "Tristan och Isolde" samt tillgången till hennes rike mans pengar och egendom.



Hans olyckligaste offer blev emellertid en man. Den unge konung Ludwig II av Bayern berusades av Wagners musik och omfattade konstnären med hela sitt hjärta som tidernas mest generösa mecenat. Wagner utnyttjade honom hänsynslöst och omåttligt, så att Bayerns statskassa hotades av ruin och konungens ställning undergrävdes. Konungen upplevde förbindelsen med Wagner som den idealiska vänskapen: Wagner var hans Mentor och gud. Allt gick sönder när Wagner rymde tillsammans med hovdirigenten Hans von Bülow's hustru Cosima, Franz Liszts dotter. I ett slag hade Wagner offrat sin bästa vän Hans von Bülow och sina båda främsta välgörare, den gamle Franz Liszt och den unge konungen, på egoismens altare. Hans von Bülow övervägde att utmana Wagner till duell på liv och död men gjorde det aldrig, abbé Liszt förlät honom tämligen snart för familjefridens skull, och Cosima blev Wagners andra hustru. Men den unge konungens hjärta var krossat för alltid, Ludwig II stängde in sig i en sagovärld och gjorde sig oåtkomlig för all denna världens lumpenhet, vilket ledde till att han stämplades som sinnessjuk, framtogs tronen och begick självmord. Wagner insåg aldrig sitt ansvar för den unge konungens öde, utan vars pengar han aldrig hade fått "Tristan" uppförd eller Bayreuthteatern byggd.

Därmed är listan över Wagners offer tyvärr inte fullbordad. Ett helt oskyldigt offer blev komponisten Anton Bruckner. Han hörde bara Wagners musik och upplevde aldrig Wagner som mänska, så han, liksom konung Ludwig II, föll för Wagner som berusande ideal. Därmed blev han stämplad som Wagnerian av Brahms och de andra musiktraditionalisterna, som upplevde Wagner som ett hot mot den klassiska traditionen. Man kan säga, att när Wagner och Brahms klädde upp varandra i det största offentliga musikslagsmålet under 1800-talet, så var det den stackars naive och oskyldige Bruckner som fick ta emot alla stötarna.

Även andra komponister berördes fatalt av Wagners inflytande. Sibelius lärde sig av Wagners operor att aldrig själv försöka göra en stor opera, och Arturo Toscanini hade troligen blivit kompositör om han inte drabbats av "Tristan och Isolde" och därav lärt sig att inte försöka komponera.

Värst drabbad av alla komponister blev emellertid en helt annan som inte ens levde längre under Wagners tid, nämligen Felix Mendelssohn. Wagner led under hela sitt liv av ett mindervärdeskomplex gentemot Mendelssohn som fick honom att fanatiskt förfölja Mendelssohn teoretiskt i sina skrifter och med honom alla andra judar inom musiken, främst Meyerbeer. Denna förföljelse av kolleger inom musiken med deras judiska börd som förevändning är exempellös i musikhistorien, och när det gäller Mendelssohn, som dog ung, liknar det rena likskändningen.

Nietzsche gick aldrig så långt som till överlagd antisemitism, och det kanske räddar hans renommé för framtiden, fastän hans sinnessjukdom borde ha övertygat redan hans samtid om Övermänniskans missfall. Men ingen älskade och avgudade Wagners musik så mycket som Adolf Hitler, som gjorde Wagner till nazismens officiella musikaliska firmamärke och signaturmelodi. Därigenom offrades ytterligare miljoner till tonerna av Wagners musik medan de flesta duktiga tyska och österrikiska musiker blev hemlösa, utom ytterligare tragiska offer som Wilhelm Furtwängler.

Och det värsta av allt är att ingen någonsin har vågat anklaga Wagner. Ingen har någonsin gjort detsamma åt Wagner som Wagner gjorde åt Felix Mendelssohn. Wagner förblir oantastlig fastän en så stor skara alltid kommer att fortsätta klaga på "Lohengrins" skrikiga meningslöshet, det ständiga bråkiga bullret i "Mästersångarna i Nürnberg", "Rhenguldets" absurditet, dårskap och saknad av musik, "Götterdämmerungs" outhärdliga dånande oändlighet och den oundvikliga träsmak man får i baken om man orkar sitta med i en hel föreställning av "Parsifal" från början till slut om man inte har lyckan att få somna under någon av de dominerande talrika mycket tråkiga scenerna.

Wagners mystiska upphov.

När Goethe bekantade sig med de urgermanska sagorna om Nibelungarna blev han överväldigad av de enorma möjligheter han såg att utveckla dessa litterärt. Samtidigt såg han att han aldrig skulle kunna göra det själv, då ämnet var alltför teatraliskt och farligt nationalistiskt – han var ju allergisk mot överdrifter och nationalism. Men hans vision av ämnet som fullt av kraft och sceniska möjligheter var definitivt.

En av hans bekanta var den mångsidigt begåvade och vidlyftige skådespelaren, dramatikern, diktaren och målaren Ludwig Geyer. Friedrich Nietzsche hävdade sedermera med bestämdhet att Ludwig Geyer var jude, men han var den enda som gjorde det. Bevis saknades, men ej heller blev Nietzsche emotsagd. Det torde vara svårt att finna något skäl att förmoda att den då ännu så snillrike och klarsynta professor Nietzsche skulle ha påstått detta utan grund.

Ludwig Geyer (1779-1821) var en mycket nära vän till Johanne Wagner (1774-1848), maka till Carl Friedrich Wagner (1770-1813), polisaktuarie vid Stadtgericht i Leipzig. Denna familj hade åtta barn. Det nionde barnet Wilhelm Richard Wagner föddes i maj 1813. Sex månader senare dog fadern i en tyfusepidemi på grund av belägringen av Leipzig av Napoleons arméer. Därefter gifte modern om sig med Ludwig Geyer, som tog hand om hela familjen.

Om Richard Wagner inte liknade Ludwig Geyer så liknade han dock ännu mindre sin fader. Man kan knappast tänka sig ett pären fallet längre bort från äppelträdet än den hypersensitive hyperkonstnärlige rebellen Richard som son till en pedantisk och exemplarisk hög polistjänsteman. Det stämmer bara inte. Desto mer hade Richard då gemensamt med fosterfadern Ludwig Geyer, en fantasimänska med stora gester, den glödande skådespelaren och den varme bohemen av utomordentligt mångsidig begåvning. Richard vidhöll alltid sin gränslösa tacksamhetsskuld till Ludwig Geyer, fastän denne avled när Richard bara var åtta år.

Var då Ludwig Geyer den naturlige fadern? Mycket talar för det. Han var en mycket nära vän till familjen, så nära, att han ofta trädde in när Friedrich Wagner trädde ut, vilket denne ofta gjorde, då hustrun inför Ludwig Geyer och andra klagade över makens opålitlighet. Under sommaren 1813, innan Richard var döpt och medan maken ännu levde, reste modern på egen hand till Ludwig Geyer i Teplitz för att vara med honom där under dennes teatersäsong. Av detta skäl blev Richard Wagner döpt först långt senare. Motivet till hustruns resa från maken till den yngre och mycket attraktive skådespelaren har aldrig blivit känt. Maken var då 43 år, hustrun fyra år yngre och Ludwig Geyer ytterligare fem år yngre. Tyvärr finns inget porträtt bevarat av Friedrich Wagner, vilket är att förundra sig över, och det ligger till hands att misstänka att de porträtt som funnits förstörts av Richard eller hans vänner för att dölja frånvaron av likhet mellan fadern och sonen – det skulle kunna vara ett rent undanröjande av bevis. Däremot skulle en blandning av moderns och Ludwig Geyers utseenden mycket väl kunna bli snarlikt Richards. Som barn presenterade Ludwig Geyer sin fosterson som "Richard Geyer", och han synes ha visat ett större intresse för detta barn än för Johanne Wagners tidigare barn.

Richard Wagner själv kunde aldrig bli säker på att Friedrich Wagner var hans far, och när hans egen son Siegfried fick ett utseende måste Richard erkänna, att hans son liknade Ludwig Geyer.

Det är alltså troligt att Richard var son till Ludwig Geyer och att Ludwig Geyer åtminstone i någon mån var av judisk börd – Geyer var ett av dessa tyvärr ganska typiska nedsättande konstruerade judiska namn, som gavs åt judar av Fredrik den store av Preussen – "Geyer" betyder "gam". Dessutom råkade Richard händelsevis födas i staden Leipzigs judekvarter.

De två kompositörer som sedan fick störst betydelse för Richard Wagner var båda judar: Giacomo Meyerbeer och Felix Mendelssohn. En annan judisk berömdhet av avgörande betydelse för Wagner var diktaren Heinrich Heine, som gav honom underlagen både för "Den flygande holländaren" och "Tannhäuser". Det judiska komplexet hos Richard Wagner träder fram först när han blir en berömd och etablerad man, och det kan förklaras på psykologisk-logiska grunder. Han kunde aldrig få klarhet i om han var en äkta son. Eftersom han troligen inte var det var han då en oäkting med tveksamt judiskt påbrå. Denna psykologiskt fatala osäkerhet från början måste innebära en mycket säregen relation till det judiska, som utvecklas till ren fientlighet när han finner fotfäste och säkerhet i livet, då han måste se allt judiskt som synonymt med allt som tidigare var hans osäkerhet.

Till denna labilitet kom då moderns exempellösa bortskämmelse av honom. Han växte upp som sin mammas gosse, och hans relation till kvinnor blev aldrig normal. En psykologiskt skärrad och osäker gosse läggs i moderligt drivhus där han tillåts odla alla tänkbara later – det är underligt att han inte blev helt förstörd eller till ett monster, vilket han dock delvis blev.

Det har sagts av judar om judar, att de är som vanliga människor, bara ännu mycket mer. Det samma skulle på pricken stämma in som en beskrivning på Wagner fast upphöjt till 3 eller 4. Hela hans liv är bara överdrifter. Han skrev genialisk musik, men den blev aldrig mer genialisk än i hans minsta mästerverk "Den flygande holländaren". I stället för att utveckla det rent musikaliska skenar han iväg med idén om "allkonstverket" och gör anspråk på att vara lika mycket diktare och auktoritet som musiker. Följden blir att hans rena musik drunknar i effekter och förstörs av erbarmligt pekorala texter. Allt vad Wagner skrev litterärt är mer eller mindre absurt. Han har ingen logik, är helt opsykologisk och lever och arbetar bara för sina emotionella överdrifter. "Tristan" är undantaget av hans operor som består mera av musik än av åbakiga effekter. "Ringens" har sina sublima moment av skönhet i främst "Valkyrian", och "Siegfried" i all sin primitivitet måste ges ett erkännande som banbrytande för hela modernismen. ("Siegfried" gjorde Leo Tolstoj så rasande 1896 att han blev allergisk mot allt tyskt för resten av livet.) Först i "Parsifal" lägger sig äntligen de teatraliska överdrifterna för att ge rum för en nästan katedralstämd andakt och frid – med dock en gripande högtidlighet utan motstycke – den sista stora Wagnerska överdriften.

Wagners bästa opera

Richard Wagners "Den flygande holländaren" är inte bara hans friskaste opera utan även egentligen hans enda helt lyckade libretto. Historien är helt hans egen diktning, han bygger löst på legenden om den flygande holländaren men har därur skapat en helt egen historia om kärlekens försoning, som är en alldeles ovanligt lyckad metafysisk moralitet av mycket uppbyggligt slag.

Ett skepp tar skydd i en norsk fjord undan hänsynslösa stormar, som hindrat det från att komma hem under en längre tid, och detta är operans mest realistiska del. Wagner hade upplevt detta själv ombord på ett fartyg under en resa i Norge, och tonen han slår an från början är helt äkta och övertygande, en ton som han aldrig släpper helt under operans gång. Ett annat skepp glider in i fjorden tydligen i samma betänkliga belägenhet, men detta skepp verkar spökligt. Endast en representant för besättningen visar sig, och det är kaptenen, en ödesmärkt man, som för publiken berättar att han bara en gång per år får chansen att slippa sitt öde, om han då finner en jungfru som vill offra sig för honom. Nu råkar kaptenen på det första skeppet ha en dotter Senta, som länge drömt om att få möta just denne

fantomkapten och som gärna skulle offra sig för honom. Emellertid har hon en fästman Erik som inte vill släppa henne. Förgäves försöker han övertyga henne om vettet i att inte ge sig i kast med en gammal spökkapten, men ju klarare förnuft han försöker tuta i henne, desto fastare besluten blir hon att hänge sig åt motsatsen.

Den gamle spökkaptenen inser dock att han inte har någon rätt att begära henne och ingen chans heller att lyckas därmed, varför han resignerar och återvänder till sitt spökskepp för att ånyo ge sig hän åt sin eviga osalighet som irrfärdsman på havet under eviga hänsynslöst piskande stormar. Men när han lämnat störtar Senta sig efter honom och slungar sig ut för klipporna, varvid försoningen blir ett faktum: holländaren får nåd och finner frid, då Senta genom sin självuppooffring lyckats rädda hans själ.

Detta är i princip handlingen i denna spökhistoria, som Wagner så framgångsrikt lyckats levandegöra i en makalöst genialisk och betagande opera med underbara arior, som sätter sig, och med fantastiska körer, där den mest utomordentliga väl är den inledande i tredje akten, där besättningen från det riktiga skeppet festar till och försöker få besättningen på spökskeppet att vakna och delta. Förgäves försöker de provocera den sovande besättningen till något livstecken, varpå denna slutligen vaknar och det ordentligt, resulterande i en hisnande spökkör som får håret att resa sig inte bara på den riktiga besättningen utan även på publiken. Detta omfattande köravsnitt är kanske det mest genialiska som Wagner komponerat.

Operan är tacksamt fri från alla Wagners senare later, med förkärlek för långa transportsträckor, nonsensmonologer utan mening och det oändliga åltandet som aldrig kommer fram till någonting, samtidigt som den bjuder på många av Wagners bästa och mest sångliga melodier. Ingen av Wagners senare operor bjuder på så mycket körer och det av bländande och jublande kvalitet. Sentas aria är bara ett trumfäss av många, det finns erinringar av Grieg i denna opera, och orkestreringen är genomgående oöverträffbar i virtuositet. I senare operor skulle han överdriva detta och låta orkestern hela tiden dränka det sångliga, medan han i denna opera snarare lyckas framhäva det sångliga med orkestern än tvärtom.

Vi skall framledes analysera flera andra av Wagners operor och inte bara hans.

Wagners fall

1863 är Wagner 50 år och har en bana bakom sig av bara ett enda stort kaos av extravaganser inom såväl politiken som i musiken och erotiken. Han har gjort sig ökänd som en subversiv radikal i alla etablerade politiska kretsar och är helt utan vänner efter det ena nederlaget efter det andra inom den mest extravaganta och äventyrliga av alla världar på den tiden: operans. Han har bakom sig operor som "Rienzi" om den misslyckade republikanska revolutionen i Rom på 1300-talet, den banbrytande "Flygande holländaren" som väckt en viss uppmärksamhet och höjt många ögonbryn inför halsbrytande innovationer, den inte helt misslyckade "Tannhäuser" med faktiskt några örhängen som fastnar i alla populära repertoarer, den bländande "Lohengrin" där han för första gången helt konsekvent går in för att fullkomligt dränka alla sångare i en väl magstarkt förstärkt orkester bara för att göra den mer överväldigande, vilket publiken visserligen låter sig imponeras av medan sångarna försmäktar; det experimentella "Rhenguldet" som introduktion till det megalomaniska projektet "Ringens" om fyra mastodontoperor, "Valkyrian" som dess första och bästa del, samt de två första akterna av den andra delen "Siegfried". Han har för länge sedan ballat ur ordentligt, ingen teater vill veta av hans ständigt växande pretentioner, hans äktenskap har för länge sedan totalhavererat och lämnat ingenting kvar, och han erkänner sig vara hjälplöst förlorad, när han kastar sig i armarna på Mathilde Wesendonck, hustrun

till en förmögen köpman, i otvetydig avsikt att erövra både henne och hennes tillgångar för att klara sig. Hon är klok nog att meddela sin man därom men unnar ändå den stackars Wagner några brödsmlor att trösta sig med i form av en jaktstuga där han får arbeta i fred. Där försmäktar han i längtan och trängtan medan han med sitt sista hjärteblod komponerar "Tristan och Isolde".

Den har kallats inte bara en milstolpe i musikhistorien utan rentav Milstolpen i musikhistorien. Att den är en ofrånkomlig höjdpunkt står utom all tvekan. Andra har kallat den för "den definitiva ridåöppningen för den atonala musiken", men om det är något man *inte* kan anklaga Wagner för är det atonalitet. Hur djärvt och nyskapande musikspråket i "Tristan" än är så är det så långt ifrån atonalt som man kan komma. Han låter tonarterna skifta och flyta ut och in i varandra i fullständig frihet, men harmoniken och melodiken saknas aldrig, och aldrig heller i någon av hans senare operor. Atonalitet ligger fortfarande 50 år längre fram i tiden, och det skall ett första världskrig till för att alls ge den *lebensraum* efter att ha överröstat, kört över, kvävt och tystat all riktig musik med det omänskliga krigets oväsen.

Problemet med "Tristan" är något helt annat. Här mer än någonsin tidigare ger han de stackars sångarna en övermänsklig uppgift i det att de ständigt måste överrösta en mångdubbelt förstärkt orkester som bara brötar på hela tiden, medan de stackars sångarna samtidigt ges längre monologer än någonsin att stå och vråla i all oändlighet, men ej heller detta är problemet. Problemet med "Tristan" är att den i all sin skönhet och svindlande genialitet är ett monster till en valfisk till opera, som ingen opera kan svälja.

I detta kritiska ögonblick dyker kung Ludwig II av Bayern upp, en liberal mecenatfurste med stor personlig begåvning som har den sällsynta förmågan för kungligheter att han förstår sig på geni. Han av alla människor förstår sig på Wagner och inser spontant den fulla vidden av "Tristans" epokgörande egenart – och beslutar sig generöst för att hjälpa Wagner med allt vad han behöver – opera, sångare, orkestrar, dirigenter, allt.

1865 har "Tristan" premiär på Münchenoperan, och sedan dess hör den till ett måste för varje opera som vill kalla sig riktig. Wagner har vunnit inte bara monarkens bevågenhet utan även hans hjärta, Ludwig låter sig helt förtrollas och upptas av Wagner, han vill göra allt för honom och gör allt för honom, Wagner är hans mentor och lärare och gud, och hans fantastiska sagoslott Neuschwanstein vid Hohenschwangau i de bayerska Alperna är helt inspirerat av Wagner. Men allt detta kostar pengar, och kungens finansminister och premiärminister är inte belåtna.

De tänker på statens finanser och på monarkins ställning och menar att kungen äventyrar båda genom sitt svärmeri för Wagner. Det uppstår ett formligt inbördeskrig mellan Wagner och hans anhängare med radikaler och intellektualister å ena sidan och realpolitiker, pressen och konservativa krafter å den andra. Kriget är praktfullt, och karikatyristerna i pressen frossar i att förlöjliga Wagner och hans överdrifter. Förgäves försöker kungen medla, han behöver ju faktiskt båda parterna, och ingen vågar heller angripa kungen. Mitt i detta krig händer något fullständigt oväntat.

Wagners bästa vän är dirigenten Hans von Bülow, som är "Tristans" förste dirigent, och han är gift med Cosima, dotter till Franz Liszt. Paret Bülow gör allt för Wagner, backar upp honom, försvarar honom, polemiserar mot hans fiender och är fullständigt lojala mot kungen. Wagner fick aldrig sin tänkta "Isolde" Mathilde Wesendonck på fall, men plötsligt en dag får Hans von Bülow av misstag ett brev i sin hand som *in flagrancia* avslöjar en erotisk relation mellan hans hustru och Wagner. Von Bülow tar för givet att åtminstone kungen vetat om saken och går rasande till denne och skriker: "Hur har ni kunnat tillåta detta?"

Men kungen har varit fullständigt ovetande, och plötsligt rasar hela hans värld samman. Han har trott på Wagner, han har gett honom allt, han har kämpat för honom mot sina egna ministrar, han har dyrkat Wagner och satt honom på piedestal som ett ideal, och plötsligt är denne Wagner, genom att ha stulit sin bästa väns hustru, en förrädare, och då kungen tagit ansvar för hela hans liv, mest av allt en förrädare mot kungen, sin välgörare.

Skandalen är total, och pressen frossar i Wagners platta fall som en simpel lycköskare som utnyttjat kungen och sina vänner för att tillgodogöra sig deras resurser och, vid behov, damer. Hans von Bülow tar slaget som en man, ger upp sin hustru åt Wagner, inställer sin duell med honom och koncentrerar sig desto mera på musiken. Wagner får Cosima Liszt till hustru och därmed även sin svärfar Franz Liszt som välkommet bihang i form av inflytelserik bundsförvant i det radikala strävandet efter upplösningen av den klassiska musikens former.

Den verkliga katastrofen är en helt annan och enbart av personligt slag. Kungen råkar vara en mycket känslig människa, och för honom är Wagners fall hans livs nederlag. Han hämtar sig aldrig från fallet. Han är 32 år yngre än Wagner och har hela vägen sett upp till Wagner som en far, som en ängel och dyrkat honom som geni, och detta svek blir för mycket för honom. Han fortsätter att stödja Wagner, han ger honom hans Bayreuthteater, men han träffar honom inte längre. I sin besvikelse på människorna isolerar han sig och hemfaller mer och mer åt ett ensamt liv i sin egen sagovärld. "Kung Måne" gör entré, som fortsätter att bygga sagoslott, som lever helt för en bättre värld av skönhet och intakta ideal inom fantasins medel till verklighetsflykt, och som slutligen förlorar sitt kungadöme, blir förklarad inkompetent och satt under förmyndarskap, och drar i sitt försök till självmord med sig sin egen psykiater i Starnbergersjöns mörka djup då denne förgäves försöker hindra monarken från sin sista förtvivlade sorti.

Wagner fick allt vad han ville. Ingen sade någonsin nej till honom. Han lyckades etablera alla sina operor på världsscenerna för alltid, men det hade aldrig gått utan en olycklig monarks synnerliga begåvning för att kunna ta vara på genier – till fördärv för honom själv, som lämnades därhän vid sidan av vägen med brustet hjärta, – och det var inte det enda brustna hjärtat för hans skull som Wagner bara gick förbi.

"Den enda meningen med livet är den yttersta sensuella sensationen, som man ernår blott igenom skaparkraftens tygellöshets fantasier uppblandning med det onda."

- Richard Wagners måtto

Dietrich Fischer-Dieskau om Wagner och Nietzsche.

Denna tyska barytonsångare (f.1925) är genom sin varma inlevelse och sin dramatiska gestaltningsförmåga utan tvekan en av vår tids allra främsta. Han har även verkat som dirigent och författare, och endast genom ett långt aktivt liv inom musiken kan man väl gå till rätta med ett sådant ämne som vänskapen och fiendskapen mellan Richard Wagner och Friedrich Nietzsche.

Det är få som vet att Nietzsche började som musiker. Han komponerade själv, och de tre han satte högst var Händel, Beethoven och Schumann, tills han kom i kontakt med Wagner.

Han var 31 år yngre än Wagner, men ändå blev deras vänskap ytterst hjärtlig och nära till att börja med. Först med åren började Nietzsche finna mer och mer hos Wagner att ta avstånd från, men brytningen

blir total först efter 10 år i samband med invigningen av operan i Bayreuth 1876.

Det som Nietzsche inte kan förlåta Wagner är hans prostitution. Nietzsche menar att Wagner säljer sig för pengar åt massorna, åt sin hustru Cosimas fanatiska antisemitism, åt kulten om sig själv baserad på lögn, och åt den billiga och låga smakriktning som leder musiken ner i förfall, dekadens och undergång. Nietzsche menar att Wagner har svikit det enda rätta idealet, som är skönheten, och han har fullkomligt rätt.

Wagner å sin sida kunde aldrig förlåta Nietzsche hans "svek och förräderi", brände till att börja med alla ovärderliga brev han fått av Nietzsche 1878 och förklarade sedan för Nietzsches läkare, att anledningen till Nietzsches skrala hälsa och ständiga huvudvärk var dennes omåttliga ovana att masturbera. När Nietzsche fick veta detta av sin läkare förbättrade detta knappast förhållandet mellan Nietzsche och Wagner.

Det sista som Nietzsche författat är en uppgörelse med Wagnerkulten kallad "Fallet Wagner" där han konsekvent avslöjar hela Wagnerbluffen tolv år efter brytningen. Vänskapen med Wagner hade emellertid gått så djupt in i Nietzsches själ att skrivandet av denna bok kostar Nietzsche förståndet. Efter dess utgivning är han i alla fall en sinnessjuk man för resten av sitt liv – de elva år han som 45-åring har kvar att leva.

Även Dietrich Fischer-Dieskau framhåller Wagners judiska börd som något otvivelaktigt, fastän Wagner själv förnekade och förträngde det. Vad som kanske upprörde Nietzsche allra mest var att Wagner offentligt och skriftligt förnekade detta och alltså medvetet inför hela världen ljög och det av helt egoistisk egen nytta. Bara en sådan sak som att Wagner i sitt familjevapen satte in en gam är om något en övertydlig indikation. Varför i all världen sätter man frivilligt in en gam i sitt familjevapen, om man inte som tysk känner att man avlats av en far med namnet Geyer?

Även Cosimas antisemitism har sin naturliga förklaring. Hennes hatade styvmor, prinsessan Caroline Sayn-Wittgenstein, det stora hindret mellan Franz Liszt och hans barn med Marie d'Agoult, var av delvis judisk börd.

Att även Nietzsches syster Elisabeth gifte sig med en antisemit bidrog till Nietzsches tragik och sorg. Nietzsche tog i samma utsträckning som Goethe och Schopenhauer avstånd från tysk nationalism medan han i stället företrädde tyskhetens internationellt inriktade humanism. Med en klarsynt profets öppna ögon såg Nietzsche till sin obeskrivliga sorg hela den tyska världen ledd av sådana självbedragare som Wagner gå åt helvete.

Nietzsche slutade som musiker 1881 vid 37 år mest på grund av sin ständigt försämrade syn. Efter brytningen med Wagner blev hans älsklingsopera Bizets "Carmen", som han aldrig tröttnade på att se nya föreställningar av. Dietrich Fischer-Dieskaus bok är ovärderlig genom sina musikaliska och filosofiska inblickar i den tyska intellektuella utvecklingen på 1800-talet; men han menar att Wagner och Nietzsche var sin tids två briljantaste begåvningar. Vi är av annan mening, då vi hellre håller oss till de båda helnyktra bönderna Leo Tolstoj och Giuseppe Verdi.

Något mera om Wagner

....Det blev mycket tal om Chopin, Berlioz, César Franck och andra.

Ehuru vi båda var musiker och till och med båda hade Chopin som särskild favorit hade vi nästan diametralt motsatta utgångslägen. Han var helt fast i den kommersiella musiken och beroende därav för

sin försörjning. Hans yrke var musikdistributör, han var teknisk mästare på allt vad modern populärmusik innefattade och visste allt om digitala möjligheter, mixning, sampling, syntar och allt sådant – medan jag var motsatsen, som nöjde mig med att skriva ner noter och inte visste någonting om sampling – det var ett helt nytt begrepp för mig.

Vår gemensamma musikaliska odysse på samtalets vingar sträckte sig sedan över hela musikhistorien från Indien till Amerika. Som professionell musikkommersialist hävdade han att den klassiska musikens dilemma var att färre och färre förstod den och ägnade sig åt den medan i stället tidens levande musik måste anses vara den som var kommersiellt gångbar för de stora massorna. Han var alltså i princip en musiksutenör som gav folk den musik de betalade för hur dålig den än var. Min ståndpunkt var givetvis den motsatta, att musiken kommer före publiken, och att musiken överlever utan publik, att den seriösa musikens väg alltid har varit smal och svår, men att ju smalare och svårare den har varit, desto segare har just den hårt framluttrade musiken visat sig vara. Som exempel anförde jag den tio år gamla franska filmen "*Tous les matins du monde*" om den gamle cellomästaren St. Colombe, som bara spelade för sig själv ute i en koja i skogen, medan lärjungen Marin Marais tjuvlyssnade, kopierade och blev framgångsrik som Ludvig XIV:s egen främste hovmusikant – men föga lycklig som sådan, då han i plagierandet av sin mästares musik och i sin egen materiella framgång helt hade förlorat förmågan till eget nyskapande: en film som åskådliggjorde det alltid aktuella dilemmat för alla musiker: vad är framgång och lycka om allt det väsentliga i musiken är priset man måste betala?

Jag berättade för honom att jag vid 14 års ålder för alltid lämnat populärmusiken bakom mig och aldrig ångrat det. Han, som satt fast i den vid 34 års ålder, menade då att jag måste vara lycklig.

Vi kom naturligtvis även att tala om Wagner, och han illustrerade vilket känsligt ämne Wagner var i Israel ännu idag 57 år efter tredje rikets död. Israel har ju kanske den högsta klassen musiker i världen när det gäller solister och dirigenter, och intresset för klassisk musik är alltid brinnande. Det anordnas ofta stora festivaler, och vid ett tillfälle kom Berliner Philharmoniker på turné med sin judiske dirigent. På programmet var Wagner. När de kom fram till Israel fick de veta att Wagner inte gick an, så han ströks ur programmet.

Efter konserten krävde den entusiastiska publiken extranummer. Dirigenten föreslog då helt försynt att de skulle framföra det redan väl inövade Wagnerstycket. Genast delade sig publiken. Somliga blev upprörda och skrek: "Nej! Nej!", somliga reste sig för att gå, medan andra mera sansade menade att man borde låta orkestern få spela vad den ville. Så Wagner sattes i gång medan publiken kom i fullkomligt tumult: det visslades, det skramlades med stolarna, det skreks glåpord, de båda ytterligheterna bland publiken, de som ville höra Wagner och ville ge honom en chans, och de som ville tysta ner honom, kom nästan i handgemäng med varandra, så att de ryckte varandra i håret – det blev en fullkomlig skandal, som vid första framförandet av Stravinskij's "Våroffer" men på helt andra grunder. Stravinskij var all right medan hans musik väckt anstöt, men här var musiken all right medan människan bakom den väckte formidabel anstöt fastän han varit död i mer än hundra år bara för att han varit Hitlers favoritkompositör.

Jag belyste i min tur Wagners kontroversialitet som person med att berätta om branden i Düsseldorfoperan. Det var ett av Tysklands främsta operahus, branden var en katastrof, och många omkom i den. Men Wagner skrev i ett brev till en vän: "Det enda goda med den branden var att så många judiska musiker omkom i den." Så får man inte skriva, och det faktum att han kunde skriva sådant kan man inte ignorera.

Parsifalmysteriet enligt Wolfram von Eschenbach och enligt Wagner

Under medeltiden förekom en säregen litterär genre som kallades "Mysteriespel", som vanligen var dramatiseringar av innehåll ur Nya Testamentet; men det förekom också en annan sorts mysteriespel, som till exempel "Spelet om Envar", en mystisk fabel i symbolistisk form som aldrig har upphört att fascinera; och det förekom många liknande i samma genre. Men det kanske yppersta av dem alla var den obegripliga riddardikten om Parsifal i den version som diktades av den lika mystiske och okände trubaduren Wolfram von Eschenbach, om vilken ingenting är känt.

Hans mystiska dikt i anslutning till mytbildningen kring riddarna av det runda bordet och kung Arthur är en hel roman med Sir Percival och Sir Gawain som huvudpersoner. Han säger sig bygga på tidigare dikter om samma sak, men dessa 'tidigare dikter' har aldrig kunnat påträffas. Man anser att Wolfram von Eschenbachs version av sagan om Parsifal i princip måste vara helt och hållet hans egen komposition. I den mån han byggde på andra källor måste dessa ha varit av ett helt annat slag än enbart litterära.

Den heliga Graal är nämligen enligt Eschenbach inte alls någon kalk och har ingenting med kristendomen att göra, utan det är ett oidentifierbart ämne som närmast liknar de beskrivningar vi har av 'De Vises Sten'. Graaltemat i Eschenbachs riddardikt är därmed dess centrala mysterium som aldrig har kunnat utrönas. Graalen har mystiska krafter, den ger liv och upprätthåller liv, den är ett livselixir vars blotta åsyn ger döende nytt liv och hopp. Graalriddarna är förvaltarna av detta ämne, detta mysterium, och ej heller de har något med kristendomen att göra.

Ledaren för dessa är den döende Amfortas, som sårats i sina vitalaste kroppsdelar och därmed dömts till ett evigt outhärdligt lidande och döende, men Graalen håller honom ändå vid liv, och han har fått det löftet från något orakel att han skall botas från sitt lidande när en helt ren yngling kommer och frågar honom vad det egentligen är frågan om. Denne är Parsifal, som infinner sig, men som uraktlåter att ställa några frågor – han har undervisats av Gurnemanz till att inte ställa dumma frågor i onödan. Detta är fatalt i Graalsammanhang, och för sent inser han att han missat sitt livs chans. Men det kan gottgöras, och det gottgörs även i slutet efter många om och men.

En nyckelroll i denna förbryllande roman spelas av Kundry, som är en häxa men inte alls ond som sådan. Snarare är hon ett samvete, och det är hon som påtalar Parsifals brott: han har inte visat någon medkänsla. Han har gjort sig skyldig till det grövsta av alla mänskliga brott: brist på empati. Därför är han och Graalriddarna genom hans mänskliga tillkortakommande förlorade. Detta är en ytterst viktig bihandling i dramat som Wagner helt har missat.

Wagner har gjort om hela berättelsen. Här är Graal den kristna kalken, och Kundry är en ond häxa som bara representerar sinnlighet och förförelse och inget annat: hela andra akten ägnas åt hennes löjliga förförelsekonster. Av ett enastående rikt och fascinerande mysteriespel har Wagner gjort en barnslig saga utan någon egentlig mening utom som ren underhållning. Till och med Långfredagsundret har han helt gjort om och givit en annan tolkning. Den enda behållningen med Wagners verk är egentligen därför bara de storslagna Graalscenerna med den mycket högtidliga och vackra musiken. Även Amfortas har Wagner givit samma gripande gestaltning som Eschenbach, men för övrigt saknar man allt det i Wagners version som förlämnar Wolfram von Eschenbachs version ett så odödligt värde av högstämmd mystik och fascinerande gåtfullhet. Denna dikt kan läsas hur många gånger som helst utan att man någonsin upphör att finna nya trådar och upptäckter i den värda att forska och spekulera vidare i, medan Wagners version i sin diktform är enfaldig från början. Som väl är finns mysteriet i sin ursprungliga form alltid kvar i sin litterära urkund hos Wolfram von Eschenbach.

Länk till mera om Wagner

Vi ska här försöka länka till dramat "Kung Måne" om Wagners mera detaljerade mellan-havanden med kung Ludvig II av Bayern. Klicka på nedanstående adress så kanske det går:

<http://hem.fyristorg.com/faurelio/ludwig.html>

Wagners genombrottsopera

"*Rienzi*" hade premiär i Dresden 1842 och etablerade sig från början som Wagners populäraste opera – 1873 firade den sin hundra föreställning i Dresden, och det var ingen hejd på dess popularitet, som till och med gjorde Wagner själv förlägen, då den representerade allt det som han senare mest tog avstånd ifrån. Det är en Meyerbeeropera helt inom ramen för Meyerbeers mall för en publikvinnande superopera med så stora och yviga gester som möjligt med pomp och ståt utan gränser med storvulnhet som högsta aspiration. I själva verket skrevs "*Rienzi*" för operan i Paris, men Paris gav ju honom på nöten, varför Wagner för resten av sitt liv blev oförsonlig frankofob och nästan sjukligt hatisk i sin karaktär för att han inte kunde ta nederlag, vilket sjukliga hat med tiden kom att omfatta så till hans öde oskyldiga människor som den store Meyerbeer själv, hans läromästare, Felix Mendelssohn och alla andra judar.

Helt nyligen sattes "*Rienzi*" upp igen i Berlin för första gången på mer än 100 år. Den hade sjunkit i totalt vanrykte, då den drabbades av det ödet att bli utsedd av Hitler själv till hans favoritopera – han identifierade sig på något sätt med den stackars Cola da Rienzo på 1300-talet, som försökte återupprätta Roms storhet och världsherravälde, vilket slutade med att denne Rienzo snöpligt flydde från staden för ett litet upprors skull och senare kom tillbaka efter att ha gjort upp med påven och då mördades för sitt svek mot folket. Den sanna historien om denne store fege man berättas inte sanningsenligt eller objektivt av den romantiske engelske författaren Edward Bulwer-Lytton, som romantiserade det hela och idealiserade en karaktär som hade väldigt litet gemensamt med den verkliga Cola da Rienzo. Det var denna roman som Wagner fick tag i och gjorde till en superopera med libretto av sig själv, som ännu mera fjärmade sig från verkligheten.

Denna nya uppsättning efter drygt 100 år av "*Rienzi*" i Berlin gjorde däremot en sällsam succé, som hade varit total, om det inte hade varit för en bedrövlig miss: den stackars regissören tog sig an problematiken med att det hade varit Hitlers favoritopera på så sätt, att han förlade handlingen inte till det medeltida Rom utan till det Tredje Riket, huvudpersonerna är nazister, och Hitlers drömda spökmastodontiska Berlin har rekonstruerats i scenografin. Frågan är, om man alls hade kunnat göra en grövre miss. Wagners opera hade absolut ingenting med det Tredje Riket att göra, inte ens Wagner själv hade det hur mycket han än hatade sina judar (främst Meyerbeer och Mendelssohn) utan anledning, och att då självsvåldigt förknippa och ytterligare understryka nazismens förnedring av Wagner till sin idol måste betecknas som den nedrigaste tänkbara smaklöshet och värsta tänkbara kulturskändning.

Vi har tyvärr med åren fått vänja oss vid dessa operaförvridningar, där regissörerna tar sig friheten att förvräda de klassiska operorna till vad som helst utom till vad de var gjorda för, så att all realism har förtrampats och ersatts med surrealism, science fiction, dadaism och vad som helst, tydligen bara för ändamålet att skända originaloperan så mycket som möjligt. Alla medel har varit tillåtna, all skönhet och realism har bannlysts, och i stället har oigenkännligheten upphöjts till högsta gällande lag, med som enda resultat att de trognaste operaälskarna inte längre går på operan.

Det är väl liksom litet väl onödigt att införa allmän miljöförstöring även på scen...

Dock triumferade musiken i denna absurda föreställning över all förväntan, fastän redan här alla ansatserna finns till Wagners senare later och svagheter för överdrivna transportsträckor och elefantiasissymptom i drypande pekoralt översentimentalitet. Likväl är denna opera lika frisk i sin ungdomlighet som den genialiska "Flygande holländaren", han var bara 28 när han skrev och komponerade den, och om man bortser från alla överdrifterna och bombasmerna måste man dock ge Wagner det erkännandet, att det är inget fel på hans musik, som alltid kommer att hålla.

Vad var det för fel på Wagner?

Han förblir kanske musikhistoriens mest kontroversiella kompositör, och det är fullkomligt omöjligt att avsluta de ständigt upphetsade diskussionerna och debatterna om honom – han fortsätter skoningslöst att väcka kontroverser ännu 125 år efter sin död och inte bara kontroverser utan på sina håll även demonstrationer, vilda protester och handgemäng.

Att då ställa frågan vad det var för fel på honom är ungefär som att erbjuda ett glas vatten som påfyllning på Atlanten, som om den behövde fyllas på. Men man kommer inte ifrån frågan, lika litet som man kommer ifrån Wagner och hans enorma betydelse i musikhistorien, hur gärna man än skulle vilja det. Och det värsta är att frågan egentligen inte kan besvaras, då det egentligen inte var något fel på honom.

Tag hans första opera, som vi delvis belyste redan i förrförra numret, *Rienzi*, som råkar vara hans enda italienska opera och den enda av sina operor han själv tog avstånd från. Den är ett ungdomsverk, men man måste häpna över dess orättvisa vanrykte. Till skillnad från alla Wagners senare operor är den nämligen aldrig tråkig, det förekommer inga oändliga transportsträckor, den är vitalt dramatisk alltigenom, det händer stora saker hela tiden, känslorna lågar högt som i vilken äkta italiensk opera som helst, kort sagt, den har faktiskt allt och skulle i vissa avseenden kunna betecknas som hans bästa opera. Den är ännu inte genialisk, som *Den flygande holländaren* skulle bli med sitt banbrytande nya tonspråk, den är inte lyrisk som *Tannhäuser* och *Tristan och Isolde*, den är inte episk som *Lohengrin* och alla de senare oändliga operorna, utan den är helt enkelt en konventionell opera från 1842 när en sådan kunde vara som bäst, och den är glädjande fri från alla Meyerbeers later och pedantiska bombastiska effekter. Den är helt enkelt Wagners friskaste opera, och att han då vid senare år tog avstånd från den torde ju indikera att någonting gick fel med honom.

Givetvis finns i *Rienzi* också alla Wagners svagheter om dock i mera embryonisk bemärkelse, den taffliga librettotexten, den naiva storyn, de långa resonemangen utan sans som inte leder någonstans, bristen på all logik, den bristande självkritiken i det litterära och dramatiska och den mycket enkla människouppfattningen; men musiken är det sannerligen inget fel på. Och det är väl det som är kärnan i hela Wagnerproblematiken – musiken är glänsande alltigenom från början till slut, från *Rienzi* till *Parzifal*, så varför insisterade han då samtidigt på att konsekvent göra sig skyldig till erbarmliga texter?

Det är helt enkelt så man får ta Wagner – glöm allt han skrivit, glöm hans förfärliga skriftliga förföljelser av alla hans bästa vänner och kolleger, glöm hans populistiska antisemitism (som brukar bortförklaras med att alla var antisemiter på den tiden, vilket inte gör honom mindre skyldig till den saken för det,) glöm de himlastormande pekoraltens absurditet och löjlighet, glöm diktaren Wagner, som aldrig var någon diktare, men ta för all del vara på tonsättaren Wagner, ty han var bäst i världen och har inom sitt område aldrig överträffats.

Musorgskijs melodik och Tjajkovskijs

Modest Musorgskij var geniet av "de fem" vilket de fyra övriga aldrig bestridde, inte ens Rimskij-Korsakov, fastän det blev denne som gjorde Musorgskijs musik "rumsren" genom rättelser som ibland kunde förefalla att gå lite väl långt – till exempel tog sig Rimskij-Korsakov friheten att byta ut de två sista scenerna ur "Boris Godunov" mot varandra, så att Boris död kom efter den stora revolutionsscenen.

Men vilka friheter han än tog sig med Musorgskijs musik kunde han inte och var det aldrig frågan om att rubba Musorgskijs musikaliska grundväsen, hans genialiska melodik och originalitet. Rimskij-Korsakov var främst överlägsen som orkestrator, på det området fanns det ingen bättre i Ryssland efter Tjajkovskij, och hur han än "rättade" och "förbättrade" Musorgskijs i allmänhet mindre än halvfärdiga musik lyser ändå Musorgskijs eget geni igenom överallt.

Det är allra tydligast i hans enda fullbordade opera "Boris Godunov", som kan betecknas som hans livsverk. Det skulle bli tidernas opera och är väl fortfarande Rysslands mest gedigna opera. Ambitionerna med den var närmast astronomiska – hela Ryssland skulle inrymmas, med kyrkan, folklivet, tsardömet, dryckenskapen, revolutionen och allt det andra – till och med Polen finns med, då Polen upprepade gånger spelade en avgörande roll i Rysslands historia, främst som återställare av ordningen, när denna esomoftast havererade. Låt oss inte gå in på rysk politik, den har alltid förblivit ett förskräckligt kapitel, vilket framgår med övertydlighet i just verk som "Boris Godunov" och Eisensteins filmer om Ivan den förskräcklige. Pusjkins dramatiska verk "Boris Godunov" är i själva verket en uppgörelse med den inneboende och totala ruttenheten i det ryska maktkomplexet, medan vad Musorgskij gör i sin opera är att dölja detta med att överskyla det med melodisk skönhet och lyrik.

Fastän den ratades av censuren och under fem år förföljdes av svårigheter innan den äntligen blev uppförd 1874 blev den en omedelbar succé och kanske den största succén i rysk operahistoria. Men genom att den från början legat i onåd hos tsarmyndigheten hade den ingen chans och fick bara 21 föreställningar innan den lades ned i levande begravning i ett försök att låta den förbli bortglömd för alltid, medan Rimskij-Korsakovs största insats var att just återväcka den till liv med att ge den en överväldigande briljant orkestrering.

Det är framför allt den oemotståndliga melodirikedomen i "Boris Godunov" som tillförsäkrade dess succé hos gemene man. Musorgskij var den förste som gjorde seriöst bruk av folkmelodier, och dessa löper som ständigt återkommande pärlband genom hela operan. Efter Musorgskij började nästan alla seriösa kompositörer att ta upp inhemska folkmelodier till seriös behandling i sina verk.

Musorgskij hörde som sagt var till "de fem", som i Glinkas efterföljd verkade för en nationell rysk klassisk musik med Borodin, Musorgskij och Rimskij-Korsakov som de mest betydande. Tjajkovskij kom aldrig att höra till dessa, han var mera västerländskt orienterad även om ingen rysk kompositör tagit så starka intryck av Glinka som denne, och Tjajkovskijs operor bygger mycket mera på Glinkas stil än på Musorgskijs mera nationella. Däremot har ingen av de andra bland "de fem" uppfattat Musorgskijs melodiska ådra bättre än Tjajkovskij.

Tjajkovskij byggde allt på melodin, och när undantagsvis det saknas melodik i hans musik faller denna platt som endast virtuost skicklig artificialitet. Exempelvis kan hans två senare pianokonsorter inte mäta sig med den första, som består av bara melodier, medan de senare är mera utförligt utarbetade men med tunnare melodiskt material. Hans melodik är den mest glödande under 1800-talet, de som kommer närmast den i skönhet är Verdi och Brahms under hans samtid, medan han för övrigt är i samma klass

som Beethoven, Schubert, Schumann och Chopin. Just hans första pianokonsert erinrar väldigt mycket om Schumanns, och liksom Schumann gjorde även Tjajkovskij ett ambitiöst orkesterverk på temat "Manfred" – de har för mycket gemensamt för att det skulle kunna ignoreras.

Varför har då Tjajkovskij, den mest innerliga av melodiker och den ojämförligt mest klassiskt rena av 1800-talets senare kompositörer, fått utstå så mycket nedvärderingar, så att det nästan blev kutym bland modernisterna att häckla och förakta Tjajkovskij? Den förste som försköt Tjajkovskij var Leo Tolstoj, som under sin senare ålderdom, fastän han älskat Tjajkovskij som ung, inte mera kunde tåla denne den mest ryske av kompositörer utan direkt förkastade och föraktade honom, så att han inte mera ville höra talas om honom. Detta tog senare sovjetiska musiker och konstnärer över. Det blev nästan *comme il faut* bland kulturbolsjevikerna att framför allt fördöma Tjajkovskij som den mest degenererade av alla svagsinta nationalromantiker. Ändå lever Tjajkovskijs melodier, symfonier och baletter så mycket mera framträdande på alla världens konsertscener än någon av Sovjetkomponisterna, av vilka inte en enda, inte Skrjabin, inte Stravinskij, inte Prokofiev, inte Sjostakovitj, inte Khatjaturian och inte ens Rachmaninov, byggde vidare på Tjajkovskijs melodiska ymnighetshorns betagande skönhet och hållbarhet. Endast en gjorde det, men det var inte i Ryssland utan i Finland, nämligen Sibelius. Denne inledde ju faktiskt sin verksamhet under Rysslands tsarvälde och fick sin livränta och statspension generöst redan som 31-årig av tsaren. Tjajkovskijs inflytande på Sibelius var kanske större än någon annans.

Ur ett samtal mellan Peter Tjajkovskij och hans bror Modest

Vår "Musikern"-dikt föranledde följande kommentar från en läsare:

"Kan inte undgå att i denna dikt uppleva en parallell med Tjajkovskijs 6:e symfoni sista satsen. En nästan alltför rik förmåga att blanda tragik och skönhet i samma brygd, utan någon annan utväg än ett bittert slut, när musiken på slutet, bokstavligen sänker sig ned i graven..."

Apropå detta kan vi bidra till ytterligare belysande av fallet Tjajkovskij genom följande lilla stipulerade dialog mellan kompositören och hans bror efter den traumatiska skilsmässan från sin hustru:

Peter Tjajkovskij Rår jag för att jag älskar? Kan något stoppa kärleken? Om jag blir förälskad i en vacker människa oavsett kön, är det då mitt fel och något som jag kan styra och behärska? Är inte kärleken alltid som den orkanvind som aldrig kunde skilja åt Paolo och Francesca?

Modest Du är för blödig, Peter. Du faller ju för vem som helst. Du är alltför sentimental. Det är som en latent sjukdom som när som helst kan explodera i nya fatala utslag. Jag vill inte se dig i Nevan en gång till, Peter. Du får inte begå självmord eller sluta lika illa som Robert Schumann. Din musik är för god för det.

Peter Men hur kan jag då bota mig?

Modest Du kan inte bota dig. Det finns bara ett sätt. Du måste kuva dig själv och behärska dig till vilket pris som helst. Avstå från nära relationer. Din musik är viktigare. Utgjut dina känslor och din kärlek i musiken, så blir din kärlek aldrig självdestruktiv. Låt den leva men endast spirituellt. Låt den sjunga sig fri från köttet.

Peter Det är köttet som är problemet, inte kärleken.

Modest Om du bara kan kuva köttet kan du klara dig, och då kan ändå din kärlek leva. Älska så mycket och så innerligt du vill, men rör aldrig den älskade.

Peter Ingen risk. Efter min hustrus fall rör jag aldrig mer en kvinna.

Modest Det var inte ditt fel. Hon var sådan.

Peter Hur vet du det? Hur kan du vara så säker på att det inte var min kärlek som gjorde henne kroniskt hysterisk?

Modest Kvinnan är en komedi som alltid slutar i tragedi, och det behöver inte vara mannens fel. Faktum är att det sällan är det, vad han än gör. Du kan inte lastas för din hustrus nymfomani. Se vad det har blivit av henne. Är det ditt fel kanske att hon sätter alla sina nya barn med andra och olika män på barnhem?

Peter Hon kan inte sköta dem, men det är inte hennes fel.

Modest Det är det jag menar. Hon är fullkomligt ansvarslös, hon gör vad som helst och kan inte hållas ansvarig för sina handlingar, och samtidigt gör kvinnan anspråk på ofelbarhet och respektabilitet. Du hade otur, Peter. Du råkade ut för fel kvinna. Du blev bränd för livet och kan nu bara älska utan kvinnor. Det är bara musiken som kan rädda dig. Endast den kan hålla dig ren och rädda din själ. Glöm allting annat.

Peter Ju vackrare kärleken är, desto svårare blir det att ha normala relationer.

Modest Du kan relatera till hela världen genom din musik.

Peter Tack för din tröst, min käre broder. Jag vet inte hur jag skulle klara mig utan dig.

Modest Världen är ett enda eländes lidande, men vi två kan åtminstone hjälpa varandra stå ut med det. (*tröstar sin gråtande broder*)

Tjajkovskijs enda älskade.

Man kan knappast tänka sig en mera extremt diametral motsats till den intill odräglighet pretentiöse och till omänsklighet hänsynslöse Wagner än den nästan självdestruktivt ödmjuke, ömsinte, nervöst finkänslige och fatalt försagde Tjajkovskij, som såg bra ut, var populär bland kvinnor, hade "Rysslands vackraste ögon" och kunde tjusa vem som helst men som aldrig drog fördel av en situation utan i så fall hellre gjorde motsatsen. Hans livs mest konsekventa vana var att alltid ge bort hälften av vad han ägde eller mer, varför han aldrig egentligen ägde någonting utan faktiskt höll på att gå under på ett tidigt stadium.

Alla dessa sympatiska förtjänster hade två fatala följder i släptåg. Alla hans goda egenskaper, som bottnade i en innerlig och djup känslighet, kunde när de forcerades och tvingades till överdrift resultera i fruktansvärda nervsammanbrott. Hans attraktiva utseende och sympatiska sätt gjorde honom också tidigt till ett offer för vad som på den tiden förstörde mången god man i de fria konstnärskretsar som musiken förde honom in i: homosexualitet.

Man kan diskutera detta fenomen i fallet Tjajkovskij i oändlighet : om han var född sådan, om han valde det själv, dess konsekvenser och yttringar, utan att någonsin komma nära sanningen, som rigoröst tegs ihjäl från början av honom själv och sattes under ett plomberat lock som aldrig kunnat öppnas. Allt som sagts om Tjajkovskijs homosexuella förbindelser är bara spekulationer. Inga bevis har någonsin funnits.

Klart är emellertid att Tjajkovskij led ohyggligt själv av dilemmat. Han kämpade mot det i hela sitt liv, och det var kanske hans livs mest heroiska kamp. Det har spekulerats i om det slutligen var i just

denna kamp som han dukade under, men även detta är en ren spekulatation. Han var troligen infekterad av kolera redan innan han drack det omtalade glaset okokt vatten, frisk var han inte, han hade lidit av överansträngning i stort sett under hela sitt liv, så hans död måste trots alla romantiska fabuleringar betraktas som naturlig.

Ändå förekom det kvinnor i hans liv och ej endast fru von Meck och hans hustru. Han hade varit förlovad tidigare med en sångerska som gifte sig med en annan, (ett parallellfall till Mozarts stora kärlek,) men de två andra är de enda betydelsefulla, den ena i negativ bemärkelse.

Tyvärr led Tjajkovskij av en svag karaktär, han kunde aldrig säga nej, och hans ofta hysteriska känsloliv gjorde honom alltför ofta totalt irrationell. När därför en ung vacker kvinna förklarade för honom sin kärlek och insisterade på att få bli hans hustru begick han misstaget att gifta sig med henne fastän han inte älskade henne. Man kan säga att hans goda hjärta och godtrogenhet förde honom vilse. Hustrun visade sig vara en nymfoman, i en sorts storhetsvansinne inbillade hon sig att alla män var kära i henne, hon umgicks gärna med andra män som Tjajkovskijs hustru, och hon väntade inte till efter skilsmässan med att få barn med andra. Dessa illegitima barn, vars fäder aldrig blev kända, blev med tiden ganska talrika, och samtliga stoppade hon undan på barnhem. Inte ett enda tog hon hand om själv. Hon slutade på dårhus.

Naturligtvis blev ett sådant äktenskap rena katastrofen för en så redan farligt överkänslig person som Tjajkovskij – han drevs till ett självmordsförsök som han var för labil och karaktärssvag för att kunna genomföra.

Den tredje damen återstår. Hon var nio år äldre än Tjajkovskij, hade satt tolv barn till världen och var en rik och vacker änka vid 45 års ålder när hennes och Tjajkovskijs öden började ha med varandra att göra. Hon insåg genast, när Nikolaj Rubinstein introducerade Tjajkovskijs musik för henne, att Tjajkovskij behövde någon som drog upp honom. Det var N. Rubinstein som vågade be den rika änkan hjälpa den hjälplöse Tjajkovskij ekonomiskt, och hon tvekade inte inför att göra det. Från sitt 37-e levnadsår började Tjajkovskij uppbära en generös privatpension som inte bara räddade hans liv utan framför allt hans tonsättarskap.

Att det uppstod kärlek mellan dem är oavvisligt. En av Rysslands historias digraste privatkorrespondenser mellan två personer av olika kön åskådliggör detta i klartext på varje sida. Innan han kom i kontakt med fru von Meck, änka efter en Riddare av Riga, hade han aldrig känt en mänska som han kunnat lita på utom sina bröder utan bara fått bittra mänskliga desillusioner. Fru Nadesjda von Meck gav honom genast sitt fulla förtroende utan reservationer och visade sig även vara en kvinna att kunna lita på i alla lägen. Hon blev troligen Tjajkovskijs enda nära vän någonsin.

Ändå träffades de aldrig. Detta är det originella för att inte säga unika. De bara korresponderade. Likväl är deras kärlek omisskännlig och kanske den vackraste musiker-kärlekssagan under 1800-talet. Ingen av de andra romantikermusorna, som George Sand, Clara Schumann, Cosima von Bülow, Giuseppina Strepponi, kommer upp till en sådan nivå som den nyktra, realistiska, utomordentligt varma och moderliga, kloka och försynta baronessan von Meck, som lik drottning Victoria helst levde helt isolerad som en nunna.

Och plötsligt blir Tjajkovskijs musik klassisk. Den fjärde symfonin och operan "Eugen Onegin" är Tjajkovskijs två första barn med henne, och sedan följer alla de andra: violinkonserten, femte symfonin, Nötknäpparsviten, "Spader Dam", serenaderna, sviterna, uvertyrerna, de andra operorna, och alla de utsökta symfoniska dikterna, som Festuvertyr 1812, Slavisk marsch, Mozartiana, Variationer över ett rokokotema, och så vidare.

I fjorton år varar förbindelsen. Sedan dör fru von Mecks älsklingsson, och hon ger sig själv skulden. Hon har försummat sin son för att i stället bara ha tänkt på Tjajkovskij. Under tiden har Tjajkovskij arbetat upp sig till en internationell karriär av världsklass. Han står på höjden och fortsätter bara att stiga. I detta ögonblick avslutar fru von Meck den fruktbara vänskapen för att få sörja ihjäl sig efter sin son.

Tjajkovskij skriver den sista patetiska symfonin, hans största och djupaste, om man bara ser till de första tre satserna, och hans mest smärtsamma och blödiga, om man betraktar den sista. Det är tydligt att symfonin är hans svanesång, ty den handlar ju så tydligt om döden.

Under alla dessa fjorton år hör man aldrig mer något om "det" i Tjajkovskijs korrespondens, det förfärliga spöket i Tjajkovskijs liv, den homosexualitet som var hans livs största fasa. Under fjorton harmoniska år är denna mardröm som bortglömd för att dyka upp igen efter fru von Mecks sorti ur hans liv.

Endast några månader efter Tjajkovskij avlider även fru von Meck.

Tjajkovskij som symfoniker och melodiker.

Som symfoniker är han väl närmast ett parallellfall till Anton Bruckner, den fromme pedanten, som nästan lynchades och åtminstone kunde bli utvisslad när han dirigerade en egen symfoni. Tjajkovskij gjorde heller varken lycka som symfoniker eller som dirigent under sin livstid. Inte en enda av hans symfonier – inte ens den femte – gick hem hos publiken under hans livstid, utom möjligen under hans gästspel i Amerika. Det var Arthur Nikisch, den förste fantomdirigenten, som först gjorde Tjajkovskij universellt uppskattad som symfoniker.

Ändå var det väl just dessa två – Bruckner och Tjajkovskij – som mest utvecklade den symfoniska formen efter Beethoven. Den enda symfonikern vid deras sida är Brahms, en obestridlig auktoritet och symfonisk mästare, som likväl endast åstadkom fyra symfonier. Bruckner åstadkom nio (egentligen åtta och en halv), och liksom Sibelius egentligen gjorde nio symfonier och inte sju, så gjorde Tjajkovskij egentligen sju symfonier och inte sex.

På ett sätt står Tjajkovskij närmare Brahms än Bruckner. Liksom Brahms kämpade med oöverkomliga komplex av självkritik och brist på självkänsla blev också den symfoniska musiken en övermänsklig kamp för Tjajkovskij i ännu högre grad än för Brahms. Denne levde ju i Wien i centrum för världens musikliv med orkestrar i vartannat gathörn, medan Tjajkovskij levde i det fjärran iskalla Ryssland med dess kvalfulla oändligt mörka vintrar utan någon musiktradition att tala om och utan någon betydande symfoniker före Tjajkovskij. Den ende Tjajkovskij hade att stödja sig på var kemiprofessorn doktor Borodin, den ende som hade kunnat mäta sig med Tjajkovskij om han satsat helt på musiken.

Trots denna ytterst näringsfattiga jordmån presterar Tjajkovskij relativt snabbt sin första symfoni vid bara 26 års ålder. "Vinterdrömmar" är ännu ett försiktigt symfoniskt steg, den känner sig noga för i varje sats och är lika stelt formell som Bruckners mest pedantiska satser. Men samtidigt hör man redan här en omisskännligt personlig prägel, som bara Tjajkovskij har haft. Det hörs tydligast i andra satsen, en klart vemodig melodi, det första exemplet på denna utsökt och speciellt Tjajkovskijska musik, som "bara gråter hela tiden".



Den andra symfonin, "den ukrainska", är betydligt djärvare och full av extravaganta infall. Även här är den andra satsen den mest Tjajkovskijska i en klar och enkel andantemelodi, men i den fjärde satsen brister han ut i ren spelglädje. Han börjar överkomma de formella svårigheterna, och det andra temat i denna sats är åter trots spelglädjen en klar Tjajkovskijskt tragisk sång med tydlig melankoli.

Spelglädjen fortsätter i den tredje symfonin, som kallas "den polska" för den stora avslutande polonäsatsens skull med intrikat fuga invävd i ett praktfullt rondo. Här börjar Tjajkovskij redan behärska formerna, symfonin har hela fem satser och är full av jublande vitalitet. (En kuriositet i samband med den "polska" symfonin: Tjajkovskij är ett av de allra vanligaste namnen i Polen, och näst efter Tjajkovskij kompositören blev den kändaste personen med det namnet storfurstinnan Anastasia, den siste tsarens mystiska dotter, som räddades av en soldat med det namnet och gifte sig med honom i Rumänien. Det var anledningen till hennes släktingars bestämda desavouering av henne: en rysk storfurstinna gifter sig inte och får barn med en Tjajkovskij.)

Mellan dessa tidiga symfonier kommer även två andra intressanta orkesterverk. Det är uvertyren "Romeo och Julia", där han för första gången brister ut i sin senare så typiska överväldigande melodiska orkesterklang, och baletten "Svansjön". Denna balettmusik är liten och anspråkslös men ändå det kanske mest typiskt Tjajkovskijska som finns. Vad som framför allt utmärker den är dess långa utsökta pärlband av oförglömligt sköna melodier, som gör att denna balettmusik överträffar all tidigare och samtida balettmusik. Tjajkovskij älskade de franska baletterna och deras kompositörer som Adolphe Adam och Délibes, och på något sätt har han lyckats gjuta in denna ohämmade kärlek till balettkonsten i sin musik som ingen annan. Han lyckades inte lika bra i "Törnrosa", som egentligen bara har en enda vals att ställa upp mot "Svansjöns" enorma melodirikedom, men senare i "Nötknäpparen" kom han kanske ännu högre. Tjajkovskijs balettmusik har aldrig överträffats, och en mycket stor del av den ryska balettens universella framgång och särklass måste man nog härleda till inflytandet av Tjajkovskijs innerligt varma melodiösa balettmusik.

Genom uvertyren "Romeo och Julia" och baletten "Svansjön" har Tjajkovskij ådagalagt sin främsta ådra och största styrka: melodin. Han är medveten om detta musikaliska guld och skall med åren mer

och mer framhäva och förstärka melodin i sin musik genom framför allt förenade melodistämmor i violin, viola och cello. Ingen i Ryssland kan göra vackrare melodier än han, och när man ser sig omkring i världen vid samma tid är det även ont om jämlingar till Tjajkovskij som melodimakare utomlands. Detta märker han även själv, och han noterar med fasa hur musiken befinner sig i dekadens framför allt i Tyskland under sådana musikaliska vilseförare som Liszt och Wagner. Brahms har han respekt för som förvaltare av den rätta traditionen, och Grieg upplever han som en ljuspunkt, men en enda kan han se upp till: Verdi, den enda fullblodsmelodikern i Europa vid hans sida.

Det ska sedan ständigt mer och mer visa sig att det är som melodiker Tjajkovskij har någonting väsentligt att ge. I den femte symfonin låter han för första gången melodin helt överstiga de symfoniska formaliteterna i betydelse, och framför allt den andra satsen är en enda innerlig och ljuvlig orkesteraria alltigenom. Även i den sista symfonin är det melodin som transcenderar allt. Det är bara den sista satsen som inte är helt melodiös, och det är också den enda satsen i den symfonin som inte är helt musikaliskt tillfredsställande.

Vilken är då den sjunde symfonin? Det är den så kallade "Manfredsymfonin" opus 58 komponerad mellan den fjärde och femte men efter den andra pianokonserten. Den är på sitt sätt Tjajkovskijs märkligaste symfoni och definitivt den mest ambitiösa. Manfred är en olycklig hamletiskt grubblande och fördömd tragisk hjälte i Lord Byrons poesi. Till karaktären är Tjajkovskijs musik ofta djupt grubblande och sorgmodig när den inte gråter innerligt eller jublar, så det lugubra Manfredämnet passade Tjajkovskijs lynne alltför väl. Intressantast är väl den naturlyriska andra satsen, men hela symfonin är nästan experimentellt djärv och påminner i sina vilda stormar starkt om Sibelius känslosvall i de stora Kalevalaverken. Det är Tjajkovskijs längsta symfoni på nästan en hel timme, och den framförs därför sällan. Den inväntar ännu sin tid.

Det melodiska arvet efter Tjajkovskij förvaltas i viss mån av Rachmaninov och Sibelius men knappast av någon annan. Under Tjajkovskijs tid var konstmusiken den allena rådande i världen. Det var bara den som gällde. På alla restauranger där det förekom musik var det små ensembler som spelade kända melodier vanligen av Verdi eller Tjajkovskij. Straussvalser var väl ungefär det lättaste i musikväg som förekom på 1800-talet. Endast i engelska *music halls* förekom det vulgärare repertoarer.

Hela denna höga musikkvalitet som rådde över hela världen sopades bort genom det första världskriget. Därefter först kom vad vi kallar schlagermusik, men den var fortfarande melodiös, även fast det kunde dansas *charleston* till den. Även jazzen höll sig till melodierna ända till efter det andra världskriget. Den melodiösa standarden dog egendomligt nog först bort i den symfoniska musiken genom den utveckling, som genom Mahler först gjorde melodin till en trivialitet, vilket sedan andra utvecklade vidare till fullständig melodiös urspårning inom den symfoniska musiken genom modernister som Stravinskij, Schönberg, Bartók och Hindemith. Till och med Richard Strauss upphörde att fästa något avseende vid melodin. Denna levde dock vidare genom operetterna, musicalerna och sedan filmmusiken. Under 50-talet utvecklades schlagermusikens såpass intressant att dess melodier kunde bli till sannskyldiga konstverk. Denna utveckling kulminerade under 60-talet med "*the Beatles*", men redan denna grupp bar inom sig fröet till den totala urspårningen: överdimensionerat slagverk. Från och med 1965 blev den hopplösa utvecklingen den, att det enda viktiga i den populära musiken blev rytmerna, varvid melodin mer och mer försvann.

Sedan 70-talet är melodin nästan utdöd. Vi har fallit mycket långt och djupt sedan Verdis och Tjajkovskijs dagar.

Tjajkovskijs melodik

Det rådde alltid en stor spänning mellan Tjajkovskij och hans publik, och hans musik slog aldrig an med honom själv som dirigent, utan det var först Arthur Nikisch som på allvar väckte folks intresse för hans glödande känslosamma och extremt melodiosa musik. Faktum är, att Tjajkovskijs melodik i sin utsökta sångbarhet, där nästan varenda melodi genast sätter sig i minnet, aldrig har överträffats.

Han var extremt nervös av naturen, varför han egentligen inte alls dög till dirigent, hur kompetent som tonsättare han än var. Hans musik är absolut klassisk hela vägen, och han drar sig inte för att i vissa av sina symfonier brista ut i fugor med samma spontana explosionskraft som Beethoven, men det är melodiken hos honom som alltid gör det djupaste intrycket. Den är kanske som mest förädlad i hans balletter, framför allt i den första av dem, "Svansjön", men även "Nötknäpparen" manifesterar en i sin enkelhet genial melodik hela vägen. Vem kan inte gnola "Blommornas vals" efter första gången han hör den och sedan aldrig bli av med den? En sådan melodik sätter sig i sinnet genast och för alltid. Det är detta som är Tjajkovskijs särmärke som inte bara Rysslands utan jämförelse största kompositör utan som unik i hela den europeiska konstmusiken.

Ändå tog det ännu längre tid för honom att vinna en europeisk publik än den musikaliskt obildade och oerfarna ryska – se Leo Tolstojs beskrivning av ett operabesök i "Krig och fred" – då av någon anledning den påträngande omedelbarheten i hans musik fick folk att göra motstånd, så att han betraktades som kontroversiell. Den betagande melodiken i violinkonserten betydde mindre för européerna än de emotionella överdrifternas påträngande enträgenhet, som upplevdes som mera påfrestande än Wagner – en kräsen publik, som den erfarna och välutbildade europeiska, fäster sig mera vid fel än vid förtjänster och låter anmärkningar och invändningar dominera över det motvilliga erkännandet av förtjänster. Ändå lyckades Tjajkovskijs smäktande varma melodik omsider vinna alla mänskliga människors hjärtan.

Dem han själv satte högst bland sina kolleger i Europa var framför allt Brahms, född på samma dag som han men ett annat år, och även Verdi, den ende som kunde mäta sig med Tjajkovskij i renodlad melodik. Bland de döda kompositörerna var Mozart Tjajkovskijs älskling utan konkurrens, och det är något av Mozarts rena och egentligen mycket enkla klassicism som också präglar all Tjajkovskijs musik, om han dock tillför ett djupare känslöelement, som med åren blir allt mera avgrundsdykt i nästan psykologiska djupdykningar, särskilt påtagligt i Manfredsymfonin och Pathétique. Den Mozartska klassicismen firar triumfer i operan "Spader dam", för att återgå till ursprunget till denna artikel, där Pusjkins handling är flyttad från tidigt 1800-tal till Katarina den storas 1700-tal, alltså Mozarts tid, och där hela mellanakten är en sorts 1800-tals-rokoko-pastisch med mycket lyckat resultat – detta är inte bara Tjajkovskijs musikaliskt mest lyckade opera, utan även utan jämförelse hans mest melodiska, med arior som ställer alla hans nio andra operor, inklusive "Eugen Onegin", i skuggan.

Kort sagt, Peter Tjajkovskij är nästan skamlöst undervärderad, i synnerhet som en av musikhistoriens allra främsta melodiker.

Sambandet Manfred-Schumann-Tjajkovskij: en medicinsk kuriositet.

Lord Byrons dystra versdrama "Manfred" i tre akter är kanske den mest typiskt byronska av alla hans dikter. Greve Manfred grubblar dystert över sin avlidna älskade, vandrar omkring ensam i Alperna

och ämnar kasta sig ut för ett stup, när en jägare hejdar honom i sista sekunden, så att han kan fortsätta grubbla sig fram genom en självplågares ödsliga liv. Han umgås mest med andar av naturen och de döda. En Alpernas Häxa dömer honom till ett evigt liv under ständig oro och utan sömn. Senare förklaras ett annat kuriöst symptom hos huvudpersonen: han är dömd till att åldras och bli gammal medan han ännu är ung. Till slut kommer djävlar för att dra ner honom i helvetet, men en abbot vill få honom i motsatt riktning. Han dör till slut trots allt utan att man får veta vare sig om han kommer till himlen eller helvetet eller om han faktiskt har vållat sin älskades död eller ej.

Detta stämnings- och ödesmättade drama har inspirerat Robert Schumann till en verkningsfull uvertyr och Tjajkovskij till en hel symfoni. Berlioz försökte sig också på ämnet men fick det aldrig till något.

Både Schumann och Tjajkovskij har det kuriösa draget gemensamt med Lord Byron och hans karaktär Manfred, att de åldrades i förtid och blev gamla redan som unga. Schumanns bana och liv avbröts (kort efter att han komponerat sin Manfred-uvertyr opus 135) av självmordsförsök och sinnessjukdom. Schumann försökte dränka sig i Rhen. Tjajkovskij försökte dränka sig i Nevan (i Sankt Petersburg), blev helt vithårig vid unga år och åldrades dubbelt så fort som alla andra. När han dog vid 53 år var han en färdigt utpinad gubbe.

Hans Manfred-symfoni infaller kronologiskt mellan den fjärde och femte symfonin och är hans längsta symfoni och i flera avseenden hans märkligaste, fastän den är hans minst framförda. Den kräver utom full orkester även kyrkklockor och orgel. Den skiljer sig från de andra genom sin markant subjektiva prägel, som om den utgjorde en innerlig personlig bikt. Endast de underbara pastorala mellansatserna, som beskriver ett vattenfall och Alpernas folkliv, kan betecknas som "vanlig" Tjajkovskijmusik och är helt charmerande. De andra satserna är tyngda av Manfreds grubbelsjuka, kämpar intensivt som Manfred själv med det egna svärmodet, bjuder på Tjajkovskijs mest avancerade fugerade ansträngningar och når slutligen (i kontrast och motsats till Byrons "Manfred") full återlösning och försoning genom orgelns magnifika inträde, i en slående effekt som pekar fram mot Ralph Vaughan Williams' "*Sinfonia Antartica*" 60 år senare.

Att symfonin måste vara Tjajkovskijs både modernaste och mest undervärderade verk står helt klart, liksom även att det inte är frågan om en svit eller symfonisk dikt utan en gedigen genomarbetad symfoni, kanske Tjajkovskijs största och märkligaste och åtminstone hans mest personliga.

Sambandet mellan "Manfred", Robert Schumann och Tjajkovskij är alltså det kuriösa symptomet att åldras i förtid och snabbare än andra. När Byron, "Manfreds" författare, obducerades efter sin död 36 år gammal fann man att hans hjärna vuxit fast i skallbenet. Sådant förekommer normalt endast hos mycket gamla människor.

Pusjkins "Spader Dam" – och Tjajkovskijs.

Alexander Pusjkins spökhistoria "Spader Dam", som tilldrar sig i Sankt Petersburgs societet och spelsalonger 1816, är en ganska cynisk berättelse utan en enda sympatisk mänska. Huvudpersonen Herman är en nidbild av en tysk militär på den tiden, en kallt beräknande totalt egennyttig och iskall cyniker, som får sitt straff och slutar på sinnessjukhus efter sitt fatala äventyr vid spelborden. Hans offer Lisaveta är en hunsad fattig släkting hos sin griniga arvtant, som hon sedan ärver varpå hon själv skaffar sig en ung fattig släkting att hunsa med. Herman, hennes älskade, som hänsynslöst utnyttjar henne, glömmer hon mycket snabbt för att gifta sig rikt med en nolla. Den enda mänskligt intressanta

karaktären i Pusjkins novell är den gamla grevinnan, som i sin ungdom snurrat runt i Paris och som fortfarande inom sig bär något av glansen från den tiden. Efter sin död ger hon som vålnad Herman hemligheten med de tre ofelbara spelkorterna – om han gifter sig med Lisaveta. Detta är novellens enda befintliga mänskliga omtanke.

Tjajkovskij var inte alls intresserad av att göra någon opera av ett så cyniskt ämne som gränsade till det omänskliga. Men ämnet Spader Dam dök ständigt upp på nytt på hans skrivbord. Till slut presenterade hans bror Modest sin librettoversion av novellen, som i många väsentligheter skilde sig från Pusjkins cyniska inramning. Då blev Peter Tjajkovskij äntligen intresserad och kryddade själv tillställningen med några personliga litterära idéer. Resultatet blev operan "Spader Dam" som sedan komponerades i ett rasande tempo under 1890 och som blev den enda operan av Tjajkovskij som kunde mäta sig i publikens intresse med "Eugen Onegin", som ju också är ett Pusjkinämne. Men "Spader Dam" är egentligen både psykologiskt och musikaliskt intressantare än "Eugen Onegin" och framför allt mera spännande. Resultatet av Modests libretto och Peters musik är rena operathrillern.

I bröderna Tjajkovskijs version har alla personerna gjorts mera mänskliga. All Pusjkins cynism är som bortblåst. I stället är det ett uppriktigt kärleksdrama som utspelar sig mellan Lisa och Hermann, och några intressanta biroller har lagts till som inte förekommer hos Pusjkin. Exempelvis är Lisa redan förlovad när Hermann dyker upp i hennes liv, och rivaliteten mellan Hermann och fästmannen ger handlingen en extra spänning och en betydande logik, som fattas hos Pusjkin. Operan omfattar tre akter i sju scener, två utomhusscener, två sängkammerscener, två balscener och en scen i Hermanns soldatbarack. Medan Pusjkin helt cyniskt avrättar sin osympatiske Hermann med att placera honom på sinnessjukhus, gör bröderna Tjajkovskijs Hermann ett hederligt slut på sig själv när spelet är förlorat.

Till operans alla många förtjänster kommer ytterligare en, som är genuint Tjajkovskijsk. Denne ensamme särpling i ryskt musikliv, enligt den torre Stravinskij den mest ryske av alla ryssar, hade en musikalisk egenhet som han inte delade med någon annan i sin samtid. Tjajkovskij kände en ständig längtan till 1700-talet. Uttrycket för denna längtan bakåt i tiden blev hans livslånga förkärlek för Mozart och dennes musik, ("Mozartiana", "Variationer på ett rokokotema", etc.) och det finns egentligen bara en enda övrig mästare som man finner samma melankoliska nostalgi hos, och det är Beethoven. Mot slutet av sin levnad såg Beethoven tillbaka med vemod över Wienerklassicismens utveckling och längtade tillbaka till de lätta menuetternas tid, samtidigt som han beklagade den nya tidens buller och ståhej och saknade klassisk återväxt i musiken. Denna klassiska melankoli finner man till exempel i Diabellivariationerna och de sista stråkkvartetterna. Just denna musikaliska nostalgi återfinns sedan aldrig mer i musiken utom just hos Tjajkovskij.

Den stora balscenen som inleder "Spader Dams" andra akt är helt och hållet en 1700-talspastisch med tidstypiska menuetter och lättare danser i finare stil. I denna balscen försöker han medvetet återskapa hela 1700-talet med dess elegans och finess. Han har inte lyckats helt, det hela är något affekterat och valhänt, men försöket som sådant är aktningsvärt, och det är inte misslyckat. Tvärtom höjer det hela operan till en helt annan nivå än vad Pusjkin någonsin kunde drömma om, och ger det hela operan en unik touche av en säregen blandning av Mozart och Verdi. I denna opera kommer därmed Tjajkovskij kanske som närmast det Verdiska idealet av förenklad konsekvent stilrenhet kombinerat med musikalisk klassicism.

Somliga har ifrågasatt trovärdigheten i ett förhållande mellan tonsättaren och fru von Meck fastän de aldrig träffades. Två fakta må belysa saken. När Tjajkovskij gifte sig förekom redan fru von Meck som hans enda sponsor, och hennes överseende med hans äktenskap var lika ömt som storsint. När hon övergav honom efter 14 år får han aldrig veta varför: att hon i sin kärlek för Tjajkovskij försummat sin älsklingsson som därför dött är en hemlighet som hon aldrig avslöjar. Det hade kanske gjort Tjajkovskij saligare om hon gjort det.

Tjajkovskijs mystiska död.

Detta tycks bli ett ämne för evig spekulaton. Hans eventuella självmord förnekades kategoriskt från början av dem som stod honom närmast, medan det alltid funnits de som betraktat hans självmord som en självklarhet, men dessa har alltid fått anstränga sig för att få vatten på sin kvarn, och för några år sedan tycktes de ha fått in en fullträff därvidlag genom avslöjandet av Tjajkovskijs homosexuella relation med en släkting till tsaren (Alexander III). "Äntligen ett klart motiv till Tjajkovskijs självmord!" jublade de och fyllde världspressen med tacksamt skabrösa skvallerspalter. Tyvärr måste vi till alla dessa gamars stora besvikelse nu också komma med ett alternativt motiv till hans eventuella självmord.

Faktum kvarstår, att de homosexuella förbindelserna ej kan bevisas då dokumentation saknas, hur säkra somliga än må vara på att bevis en gång funnits. Man kommer ej heller ifrån att brodern Modest var den som stod Tjajkovskij allra närmast och kände honom allra bäst. Hans bestämda förnekande av broderns eventuella självmord är omöjligt att bortse ifrån. Även Sergej Diaghilev och nästan alla andra stora samtida och närstående förnekade det och var tvärsäkra. Men det bör påpekas, att eftersom Modest och Diaghilev båda kände till det här med homosexualitet, så var det som de egentligen bara förnekade så envist och tvärsäkert det, att Peter Tjajkovskij skulle ha begått självmord av homosexuella skäl. Ingen har någonsin kunnat förneka att Tjajkovskij kunde ha gjort det av andra skäl.

Därmed är vi framme vid förklaringen av Tjajkovskijs alternativa motiv till hans eventuella självmord. Detta motiv är helt och hållet musikaliskt, men det börjar 1890 med skilsmässan från madame de Meck. Hon säger upp den ekonomiska och platoniska förbindelsen med honom utan att ange det rätta skälet, medan de skäl hon i stället anger är rena bluffen, vilket han får veta. Hon skriver att hennes affärer gått dåligt så att hennes pension till honom måste upphöra, så adjö, adjö, medan hon i själva verket bara vill dö i fred med sin döende älsklingsson som hon känner att hon har försummat för sitt engagemang i Tjajkovskijs liv. Genom andra vägar får Peter veta att hennes affärer aldrig varit bättre, han lämnas därmed i ett stort vacuum av bara frågetecken och får aldrig veta hela sanningen. Samtidigt skriver han operan "Spader Dam" full av olycklig kärlek och självmordspathos, där båda huvudpersonerna begår självmord, den ena fullkomligt i onödan.

När Tjajkovskij tre år senare avslutar "Pathétique-symfonin" känner han, på samma sätt som Mozart inför sitt Requiem, att verket bara handlar om döden och att den död det handlar om är hans egen. Tjajkovskij känner sig förbrukad, han har ingenting mera att ge, och även hans vänner ger akt på hur sliten och exalterad och ovärldslig han verkar, som om han definitivt var redo att "kila vidare" så fort Pathétiquesymfonin genomförts. Den genomfördes den 16 oktober 1893 med Tjajkovskij själv som dirigent. Han var kritvit i ansiktet, ögonen hade en märklig, feberaktig glans, och han verkade helt frånvarande och omedveten vid ovationerna efteråt. Några dagar senare blev han sjuk, och här är det en oavvislig möjlighet att han drack det berömda glaset okokt vatten bara för att skynda på det hela. Han dog den 25 oktober, nio dagar efter Pathétiquesymfonins uruppförande.

Han hade då i hela sitt liv lidit av oavbrutna depressioner och nervsammanbrott. Hans hypernervösa läggning hade fått honom att åldras mycket hastigare än normalt, och vad han framför allt lidit av under hela sitt liv var hans samtids likgiltighet för hans musik. Han fick aldrig något rättvist erkännande under sin levnad. Han fick aldrig något gensvar och gehör för sin musik i samma grad som han själv lade ner all sin ansträngning och hela sitt känsloliv i den. Det att aldrig någon verkligen förstod och reciprocerade hans känslor frustrerade gradvis ihjäl hans känsliga själ.

Denna musikaliska bakgrund till ett eventuellt inte direkt genomfört självmord men dock påskyndande av döden håller vi för mera sannolik än någon senare framspekulerad intrighistoria om hans homosexuella kontakters utpressningar och påtryckningar. Även härvidlag är Tjajkovskij ett parallellfall till Mozart, vars död den stackars hederlige och oskyldige Salieri får skulden för än i våra dagar 200 år efter Mozarts aldrig helt utredda men dock eventuella självmord.

Nya rön i forskningen kring Tjajkovskijs död.

Den traditionella förklaringen till den store ryske tonsättarens död har varit, att han skulle ha druckit ett glas okokt vatten mitt i en koleraepidemi. Det har nu visat sig, att de symptom som Tjajkovskij visade i sin sista sjukdom inte tydde på kolera. I stället skulle det ha varit en vanlig högst ofrivillig svampförgiftning. Tjajkovskij skulle då som den enda stora kompositören i musikhistorien efter Jean Baptiste Lully (egentligen Giovanni Battista Lulli, florentinare, som dog av att hantera sin taktstav fel mitt under en konsert, så att han träffade tån, varav följde infektion, blodförgiftning och kallbrand,) ha dött av en vanlig försmädlig olyckshändelse.

Fler dumheter har skrivits om Tjajkovskijs död än om någon annan tonsättares. Man har velat påskina, att han skulle ha druckit koleravattnet helt avsiktligt för att på så sätt sluta sitt liv på grund av olycklig kärlek till en manlig medlem av själva tsarfamiljen. Låt oss här citera en pjäs "*Manfred*" av okänd författare:

(Manfred utgjuter sig om det dåliga ryktet om honom som eventuellt homosexuell:)

"Alla ungar blir stämplade med just det ryktet, som aldrig har kunnat bevisas. Vem svar Francis Bacons bedårande gossar? Vad sysslade Sokrates och Alkibiades med? Leonardo da Vinci blev åtalad för homosexualitet, men man kunde aldrig någonsin få honom fälld. Alla vet att jag älskar min fästmo, och att jag ej för henne hem till min brudsäng betyder blott att jag dess mer respekterar och älskar mitt livs enda kvinna. Och Dante kom aldrig vid sin Beatrice. Är då helig vänskap och kärlek fördömd bara för att den är fri från sex?"

Manfred hade kunnat inkludera Tjajkovskij.

Fritänkaren har ofta hårt kritiserats för sin negativa attityd till homosexliberalismen. I ett brev skrev vi följande till en kollega för förtydligande av *Fritänkarens* hållning:

"Vem som helst kan ju från födseln vara behäftad med en 'avvikande' sexuell läggning, (möjligheterna därvidlag är obegränsade,) och ingen har någon rätt att på något sätt ansätta, förfölja eller förfördela någon för hans/hennes sexuella lägnings skull, hurdan den än är, så länge vederbörande inte ofredar sin omgivning därmed. Att majoriteten är behäftad med en heterosexuell läggning innebär inte att denna måste betraktas som den enda acceptabla, även om den med all rätt kan försvaras som den mest naturliga."

Tack, Tjajkovskij. Din musik är bättre än allt sex i hela världen.

Skillnader mellan Tjajkovskijs och Beethovens "Pathétique".

Beethovens "Sonate Pathétique" inleds med sitt absolutaste dödliga allvar, som sedan splittras av ett fullkomligt revolutionerande tonspråks överväldigande furioso, i vilket det dödliga allvaret då och då gör sig påmint för att avsluta denna sats av musikaliska orgier. I den andra satsen blir karaktären en helt annan: den långsamma satsen i Ass-dur är Beethovens kanske mest lugna, behärskade och harmoniska någonsin. I sista satsen återkommer moll-tonarten men i uppsluppen och charmfull melodik, som till och med på ett ställe övergår i en kort fuga i dur. Man kommer inte ifrån, att ingenting av den första satsens dödliga allvar återstår ens i minnet när den sista satsen sprudlande klingat ut i ljuset.

I Tjajkovskijs stora symfoni är formuppbyggnaden den motsatta. Den första satsen blir trots sitt hisnande känslodjup och kataklysmatiska utbrott dock aldrig mer än melankolisk, den andra satsen är synnerligen harmonisk trots ett mer allvarligt betonat mellanspel, och den tredje satsens genialiska upptornande konstruktion är ingenting annat än en segerrik triumfmarsch. Sedan kommer den fjärde satsen.

Den är uppbyggd mera av känslor än av musik, och den skärande melankolin förvärras hela tiden genom intensifiering av innerligheten. Slutligen rasar allting ut i en bedövande undergångsstämning som är digrare än Beethovens allvarligaste stunder. Hos Beethoven är allvaret alltid väl behärskat och angeläget, men hos Tjajkovskij kan aldrig några känslor återhållas, och det förtvivlade allvaret urartar i total morbiditet och fullständig uppgivenhet.

Här är således skillnaden: Beethoven bemästrar krisen och leder mörkret genom stormarna ut till klarhet och solsken, medan Tjajkovskij inte ger sig förrän han lyckats ge tragedin ett så tragiskt slut som möjligt. Beethoven är en gryning, men Tjajkovskij är en afton.

Pathétique

Det var hans bror Modest som sökte upp mig och var alldeles förtvivlad. "Jag är så orolig för honom. Alla hans bästa vänner har dött, och i stället för att ge utlopp för sin sorg och reagera sunt med utgjutelser bara begraver han den levande inom sig under en förfärande självbehärskning, som om det inte berörde honom. Men jag känner honom. Han tål inte sådant. Han har varit med om för mycket sådant förut. Tidigare har han alltid gett utlopp för sin förtvivlan, men att han inte gör det nu skrämmer mig och gör mig bara mera orolig och rädd för hans tillstånd än om han blev fullständigt sunt hysterisk." Och han bad mig besöka honom och göra vad jag kunde för honom.

Detta ingav mig naturligtvis blandade känslor. Jag är ingen kurator av naturen, och här skulle man då ha att göra med en extremt känslig och labil människa med ett självmordsförsök och värre saker bakom sig inklusive ett havererat äktenskap med en mer än galen kvinna. Men jag kunde ju inte annat än lova att göra vad jag kunde. I bästa fall kunde jag åtminstone kanske rädda hans liv.

Han tog emot mig fullständigt som en sansad människa, och hans bror hade rätt: denna fullständiga nästan levande begravnings självbehärskning var skrämmande. "Jag vet vem ni är," sade han. "Min bror har sänt er till mig. Han tror att ni skall kunna trösta mig. Tyvärr kommer ni för sent."

"Den som över huvud taget kommer kommer aldrig för sent. Om han kommer för sent beror det alldeles på vad han kommer för sent till."

”Min bror har väl berättat om alla katastroferna i mitt liv? Det är väl knappast något ni inte känner till, så berömd som jag är?” Jag spårade skymten av ett självironiskt leende.

”Jag vet att ni har drabbats av många nära anhörigas och vänners bortgång den senaste tiden. Naturligtvis måste detta inverka fullständigt förlamande.”

”Nonsens. Det är inte det. Vem går inte och dör? Det är helt naturligt, att ju äldre man blir, desto fler dör ifrån en. Det är ålderdomens förbannaelse. Lever man för länge står man där till slut alldeles ensam, och ingen kommer ens till ens begravning.”

”Men ni är ju bara några och femtio! Ni har alla era bästa år kvar framför er!”

”Försök inte. Jag föddes alldeles för gammal, och jag har varit alldeles för gammal hela livet. Nu är jag lastgammal. Se bara på mitt hår. Vem är så vithårig vid femtio års ålder? Ingen utom Peter Tjajkovskij.”

Och han begravnade mig i sin varma blick som fullkomligt överväldigade mig med sin intima innerlighet. Han var inom närmare kretsar beryktad för att ha världens vackraste ögon, och i detta ögonblick kunde jag bara konstatera att så var fallet. Men jag måste föra argumentet vidare.

”Men om ni tar alla era närmastes bortgång som något naturligt och intar en stoisk attityd till alla era katastrofer, vad är det då som gör er bror så bekymrad för er?”

”Det vet han inte själv. Eller rättare sagt, det vet han, men han förstår det inte. Ni vet väl att jag var gift en gång?”

”Naturligtvis.”

”Då vet ni också hur det slutade. Jag älskade henne verkligen. Hon var överlägset vacker och världens charmigaste kvinna. Men något steg henne åt huvudet, och jag kunde bara se det som mitt fel. Min musik berusade henne. Den var för vacker för henne. Hon blev storhetsvansinnig, och passionen mellan oss gick över styr. Hon drev mig galen med sitt eget vanvett. Hon var värre än Dostojevskijs Nastasia Filippovna, som ju drev två karlar till vansinne och ond bråd död. Äktenskapet blev mer än en mardröm av outhärdlighet, men samtidigt kände jag att jag inte kunde svika henne. Enda lösningen var självmord. Till och med det misslyckades jag med.”

”Men det var ju länge sedan. Det var ju under den förre tsaren. Ni blev ändå väl omhändertagen och räddad och blev av med er tokiga hustru. Det måste ni väl för länge sen ha kommit över?”

”Naturligtvis, men jag berättar det bara för att komma fram till konsekvenserna. Min nästa kvinna blev hennes motsats. Jag hade den utomordentliga turen att råka ut för fru von Meck. Det var just den kvinna jag behövde. Hon åtog sig helt självmant att sköta om mina affärer och ta ansvar för allt i mitt praktiska liv genom att stå för samtliga kostnader, så att jag aldrig mer behövde bekymra mig för pengar och tillgångar. Och inte nog med det. Dessutom ställde hon som enda villkor att vi aldrig skulle träffas. Det var kärlek på distans. Ingenting kunde passa mig bättre. Det var det idealiska förhållandet: fullkomligt platoniskt, vi behövde aldrig se varandra i praktiken, och samtidigt tog hon på sig ansvaret för hela mitt fysiska liv. Det hade inte kunnat bli mer idealiskt.

Och det fungerade över all förväntan. Hon blev mitt stöd och min rgggrad, och vi korresponderade lika innerligt och frekvent som syskon. Jag delgav henne alla mina drömmar och projekt och kunde alltid då och då glädja henne med att jag tack vare hennes inspiration lyckats fullborda något nytt större verk som jag själv kunde vara glad och stolt över. Det blev faktiskt min språngbräda in i den stora musiken och mitt verkliga arbetsliv. Från den fjärde symfonin med alla verken där emellan fram till ”Spader dam” var jag saligt kreativ hela tiden.

Och så säger hon plötsligt upp kontraktet efter 20 år! Utan anledning, bara så där, för att hon känner dåligt samvete för att hon umgås mera i tankarna med mig än sina närmaste! Vad är det för ett sätt? Vårt samarbete fungerade ju så bra! Ett platoniskt förhållande mellan man och kvinna har aldrig varit bättre! Varför avbryter hon det då? Detta, min vän, är den stora katastrofen i mitt liv som jag aldrig kan komma över, aldrig förstå och aldrig förlåta henne.”

Jag blev fullkomligt brydd. Något sådant hade jag aldrig varit med om tidigare. De märkligaste förhållanden med skilsmässor och uppslitningar har förekommit, men aldrig tidigare hade jag upplevt att en skilsmässa i ett platoniskt förhållande kunde vara så förödande som det tydligen var för denna överkänsliga människa. Jag förstod att jag här ingenting kunde göra åt saken. Jag måste slå in på en annan linje.

”Men ni har ju ändå kunnat fortsätta utan henne. Ni behöver inte hennes pengar längre, då ni är så rik att ni kan bjuda alla era släktingar på vad som helst. Ni är världsberömd och har gjort lycka i Amerika och turnerar årligen över hela Europa, och ni fortsätter komponera. Ni måste ta er över detta. Ni kan ju ändå behålla henne i tankarna och fortsätta älska henne platoniskt fastän ni inte längre korresponderar?”

”Faktum är att hon har klippt av bandet! Det är det som är katastrofen! Ett själsligt band mellan två människor kan vara av större betydelse än något köttsligt band! Det är min själ hon har förkastat och trampat på, och det utan rimlig anledning!”

Jag måste inse att fallet var hopplöst. ”Vad arbetar ni på nu?” fick jag slutligen fram.

Han såg ner. ”En ny symfoni. Det blir min bästa hittills, men det blir en Requiemsymfoni. Den kommer inte att likna någon annan symfoni, ty aldrig förr har en symfoni avslutats med en adagiosats. Efter mig kommer väl flera att göra det samma, men min avslutande adagiosats blir bara en enda lång klagovisa, min största desperation och förtvivlan, ett patetiskt avsked och höjden av pekoral sentimentalitet. Efter det kommer jag inte längre att ha några tårar kvar.”

”Men ni får inte ge upp så lätt. Ni är ju världens ledande kompositör idag. Ingen komponerar så vacker musik som ni, ingen har en sådan melodisk förmåga, er opera ”Spader dam” är kanske med sin magi och dramatik den mest laddade någonsin, och alla era symfonier erbjuder större djup än någon annan symfoniker.”

”Ni glömmer Brahms. Han och jag är födda på samma dag, och vi har alltför mycket gemensamt, och vi fann varandra genast. Han är mera akademisk men också mera kontrapunktiskt skicklig. Hans kammarmusik är den mest suveräna som någonsin gjorts, och den håller samma höga nivå hela vägen. Och så har vi Verdi. Är inte han en mera kvalificerad melodiker och operamästare än jag? De flesta av mina operor är långtråkiga, till och med ”Eugen Onegin” betraktar jag som diletterantisk, medan, som ni säger, dock ”Spader dam” innehåller något extra. Det är jag som är Hermann, som satsar allt och förlorar allt. Det har jag gjort hela livet. Endast åtskilliga mirakel har gjort att jag aldrig lyckats förlora. Jo, jag lade ner hela min själ med alla dess värsta stormar i den operan, och Hermann tar konsekvenserna av sitt misslyckande och sin självdestruktiva spelarnatur, men jag har hittills bara vunnit och aldrig behövt ta konsekvenserna av någon felsatsning, medan jag bara har förlorat fru von Meck, liksom Hermann förlorade sin Lisa genom sitt eget äventyrliga självsvåld.”

”Men ni måste fortsätta göra symfonier. Ni kan inte bara lägga av.”

”Ni har rätt.” Han smålog, och för första gången såg jag någon möjlighet till ljusning i hans fall. ”Jag har faktiskt börjat arbeta på en sjunde symfoni, jag började till och med på den för länge sedan, och vissa teman i den har jag till och med lagt in i min tredje pianokonsert. Ni har rätt. Jag är en spelare. Jag

kan inte sluta spela. En symfoniker kan inte sluta gå vidare på sin eviga symfoniska resa. Får jag bjuda på ett glas te? Jag har alldeles glömt bort att vara värd.”

Och han bjöd mig på te direkt ur den färdiga samovaren. När vi druckit några halva glas på bit frågade han mig lite blygt och försiktigt: ”Vilket anser ni att är mitt bästa verk?”

Detta var en samvetsfråga. Jag hade ju långt ifrån hört alla hans verk och inte ens alla hans mest väsentliga, men några hade jag hört.

”Det verk av er som gjorde det största intrycket på mig var er Manfredsymfoni, speciellt den tredje idylliska satsen. Ni har aldrig gjort någon pastoralsymfoni, men den satsen är mer än en pastoralsymfoni.”

Han förbluffades av mitt uttalande. ”Den skräpsymfonin! Den gjordes motvilligt på beställning, och jag hade förfärliga svårigheter med den. Det var ju programmusik, och jag kunde bara åstadkomma den med att identifiera mig med Manfred. Schumann gjorde ju också en Manfredsymfoni, och han och jag är i många avseenden likadana. Även han försökte ju dränka sig i floden när hans förtvivlan inte längre gjorde livet uthärdligt för honom. Men min Manfredsymfoni är falsk, för den slutar lyckligt. Den måste ju göra det, för enligt Lord Byron försonades Manfred med sitt öde och vann försoning. Det kommer aldrig jag att göra. Livet är inte sådant. Det är en tragedi som bara kan sluta fullständigt olyckligt, som min senaste symfoni. Allt är bara lidande och tragik, men ni har rätt om den tredje satsen. Den var något av ett lyriskt genombrott för mig, en oas i öknen, en stämning som förde mig ut ur alla de ständiga kamperna med demonerna. Ju mindre sagt om den saken, desto bättre. Fru von Meck räddade mig från undergången i deras våld, men Manfredsymfonins tredje sats förde mig om inte till seger så dock till distans och kompromiss. Men hennes skilsmässa kastade mig ut i djupet igen...”

Och han blev grubblande igen och försjönk i djupa mörka tankar, och jag förstod att jag borde lämna honom ensam. Han hade ju ändå lovat att fortsätta med sin sjunde symfoni.

Vi skildes som goda vänner, och han tackade mig för att jag kommit och lovade mig leende att han skulle förverkliga de goda föresatser som mitt besök hade inspirerat honom till. En större framgång av mitt besök hade jag inte kunnat föreställa mig.

Kort senare var han död. Han var ju en slarver, det hade han alltid varit, och i ett obetänksamt ögonblick hade han druckit ett glas okokt vatten och fått i sig kolera. Han kämpade tappert, men hans under många år uppslitande verksamhet under ständig stress hade inte lämnat mycket motstånd kvar i hans kropp och själ för att klara av en biologisk förgiftning.

Hans bror bekräftade dock att han i stort sett aldrig hade varit så harmonisk och kreativt positiv i sitt leverne som under de senaste säsongerna. Han hade umgåtts med döden under hela livet utom just under det sista året, då han sett framtiden an med tillförsikt och optimism för första gången i sitt liv. Och just då visar sig spader dam för honom och gör anspråk på hans liv – genom något så banalt som ett glas okokt vatten. Det var mer än patetiskt.

Tjajkovskijs problem med kärleken

Hans hustru var en katastrof, och det enda felet hos honom med hans misslyckade äktenskap var att han antog henne fastän han inte älskade henne. Detta kan försvaras med att han inte visste bättre: han saknade erforderlig erfarenhet. Det var hon som hängde sig på honom svärmiskt förälskad i hans musik utan att han kunde ana vad hon var för en karaktär. Det visade sig att hon var en hysterisk nymfoman

med slagsida åt promiskuitet, vilket visade sig först så småningom. När han insåg vilket misstag han hade råkat ut för försökte han följa Schumanns exempel och dränka sig i Nevan men, liksom Schumann i Rhen, misslyckades därmed. Långt senare manifesterade sig fru Tjajkovskijs verkliga karaktär genom att hon fick ett antal barn med ett okänt antal män, vilka samtliga barn hon placerade på barnhem så fort de var födda — hon kunde inte ta något ansvar alls.

Vad som räddade Tjajkovskij var fru von Meck. Det var Nikolaj Rubinstein som vädjade till henne att ta hand om Tjajkovskij, då denne annars med största sannolikhet skulle gå under. Hon tog sig an honom men på ett villkor — att de aldrig träffades. Hon var en rik änka med en son, och deras fantastiska samarbete resulterande i en av musikhistoriens mest intressanta korrespondenser varade i två decennier, under vilken tid Tjajkovskijs musikaliska utveckling var oavbrutet storartad. Efter tjugo år var han så etablerad och rik att fru von Meck menade att han kunde klara sig själv, varför hon avslutade förbindelsen. Detta innebar en psykologisk katastrof för Tjajkovskij, fastän de aldrig hade varit mer än brevvänner.

Hans problem med kärleken har aldrig säkert kunnat definieras, då egentligen det enda som tydligt framgår ur hans brev beträffande kärlek är att han hade problem. Det har antagits att han led av en outlöst homosexualitet utan att en enda av hans eventuella manliga partners någonsin har kunnat påvisas. Det är möjligt att han var "smygbög", vilket de flesta tar för givet, men till och med detta antagande saknar påvisbar grund.

Säkert är att han hade mycket lätt för att bli mycket kär och en fallenhet för att gå till känslosamma överdrifter. All hans musik vittnar om detta, som egentligen alltid uppvisar samma mönster av ständigt stegrade känslouppladdningar som aldrig får någon tillfredsställande utlösning. Mest tillfredsställande framgår de i den sista symfonin av honom själv kallad "Pathétique", ett verk som till karaktären med nästan smärtsam tydlighet är som ett Requiem över honom själv och hans känslolivs outlösta och ständiga lidande.

Ett udda verk därvidlag är dock den symfonin som kronologiskt hamnar mellan den femte och sista, som heter "Manfred", som alltså är en programsymfoni inspirerad av Lord Byrons dikt om en grubblande hjälte med kärlekssamvetsqual för sin hustrus död, som han känner sig skyldig till utan att vara det, och som även Schumann komponerade en känsloladdad uvertyr till. I denna den minst spelade och kända och samtidigt den längsta av alla Tjajkovskijsymfonier, uppvisar han sitt största symfoniska pathos och sin digraste kamp och uppgörelse med sig själv. Till skillnad från den sista symfonin, som slutar i mörker, uppgivenhet och tragedi, så utgörs finalen i Manfredsymfonin dock av triumf och förlösning. Detta är helt unikt i Tjajkovskijs musikproduktion. Dessutom är slutklämmen helt genialisk då den presenteras efter stridbart kaos av konflikter och fugainfernon genom en orgels magnifika entré. Ralph Vaughan Williams skulle i sin största symfoni, "Sinfonia Antartica", tillgripa samma knep med samma överväldigande effekt. Lycka och befrielse var alltså inte helt omöjliga ens i en Tjajkovskijs tröstlösa liv av oavbrutet själsligt självplågeri.

Nästan direkt efter den sista symfonins premiär inträffar komponistens död, som man outtröttligt spekulerar i ännu idag. Det enda säkra därmed är att man inte vet hur och varför han dog. Man vet att han var förälskad i en ung släkting till tsaren, att furstens far inte kunde tolerera en sådan förbindelse, att han därför mobiliserade en grupp aristokrater i den högsta kretsen för att åtgärda situationen, att dessa ställde till med en privat rättegång mot Tjajkovskij och dömde honom till döden genom självmord, som han alltså skulle ha fått order om från högsta ort för att undvika att tsarfamiljen skandaliserades. Detta var på Alexander III:s tid. Man vet inte om Tjajkovskij tog detta på allvar. Sannolikt stod han över

sådant. Däremot vet man, att han hade åldrats i förtid, han kände sig förbrukad och oförmögen att fortsätta, kort sagt, han kände att han inte kunde göra mera. Det har påståtts att han dog av okokt vatten under en koleraepidemi, medan andra bestämt påstår att han i misstag åt fel sorters svampar, giftsvampar i stället för champinjoner. Kanske det var avsiktligt, kanske inte. Personligen tror jag att hans öde manifesterade sig som det gjorde just för att han kände att han inte kunde eller orkade arbeta mera. Han hade gjort sitt, och döden tog det som en kallelse och infann sig i det lämpligaste ögonblicket genom en ren slump. Det finns massor av exempel på konstnärer som tagit livet av sig eller bara dött för att de känt att de inte kunnat producera något mera, som om deras arbete var deras livs enda mening, och som om döden var bättre än arbetslöshet.

Operettens fader.

Jacques Offenbach är en av musikhistoriens mest sympatiska gestalter. Han är egentligen den ende värdige arvtagaren till den komiska operans mästare och kung, den oefterhärmlige Gioacchino Rossini, fastän Offenbach bara åstadkom en enda opera och lämnade den ofullbordad efter sig.

De var i själva verket goda vänner, och Offenbach beundrade Rossini kolossalt och lärde sig det mesta av denne och av Mozart, sin andre store dyrkade idol. Offenbachs stora ambition i livet var just att efterlikna Mozart och Rossini och göra lika makalösa operor som dessa, men Offenbach blev tyvärr upptagen på heltid under hela sitt liv med att i stället avla operetter.

Hans produktion är lika enorm som de flitigaste kompositörernas i historien. Hans kompositioner är 274 till antalet, och därav är ett hundratal operetter. Och dessa operetter är något helt nytt i musikhistorien och har aldrig senare överträffats. Offenbachs operett är inte det samma som vi menar med operetter idag: töntiga såpoperatillställningar med löjliga militärer och primadonnor i tarvliga och fjanliga dussinintriger. Nej, Offenbachs skapelser var som briljanta spex, kryddade med snille och satir, ofta förlöjligande etablissemangen och hejdlöst drivande med allting heligt, men på ett godmodigt sätt. Offenbach är aldrig elak. Tvärtom. Han vill bara få folk att skratta, och han lyckas.

Hans rötter var i Köln som son till en fullkomligt traditionell judisk kantor, som överlevde genom att dessutom ha bokbinderi som yrke. Inte bara sjöng han i synagogan under alla krävande oändliga sakrala förrättningar utan uppträdde även i alla möjliga och omöjliga musikaliska sammanhang som sångare vid de gladaste och lösaste fester. Det var egentligen här redan som operetten föddes. I Köln i början av 1800-talet förekom det allmänt uppsluppna folkskådespel med musik som gjorde narr av hela världen. Detta var Jakob Offenbachs själsblod. Hela den berömda omåttligt spirituella och dråpliga Offenbach-världen fick denne gudabenådade musiker sig redan till skänks från ovan i barndomen i Köln på dess gator och torg i faderns sprudlande musikaliska sällskap.

Det var fadern (egentligen Isaac Eberst från orten Offenbach) som ville ha sin son till Paris jämte Jakobs broder Julius, och fadern följde själv sina söner till Paris och lyckades få in Jakob på konservatoriet, fastän han var utlänning. Det var emot konservatoriets bestämmelser att ta in utländska elever, därför hade Franz Liszt refuserats, och konservatoriets direktör var ingen mindre än den fruktade Luigi Cherubini. Men när den grinige gamle mästaren fick höra Jakob Offenbachs cellospel tog han in honom genast.

Därmed började Jakob Offenbach bli parisare. Han stannade inte på konservatoriet i ett halvår utan drogs oemotståndligt ut till nöjeslivet, det vill säga musikteatrarna. Det var där han fann sitt liv.



Vi ska inte fördjupa oss i alla detaljer i denna överväldigande rika komedimusikantkarriär, som med åren producerade operetter som "Orfeus i underjorden", "Den sköna Helena", "Perichole", "Storhertiginnan av Gerolstein", "Robinson Crusoe", "Resan till månen" (efter Jules Verne; han gjorde även operett av samme författares "Doktor Ox' experiment", doktorn med skrattgasen;) och många andra som genom sin skapares oefterhärmligt rika och fantastiska melodiska förmåga är oslagbara än idag, samtidigt som han umgicks med vänner som Adolphe Adam, Leo Delibes, Georges Bizet (hans lärjunge), Friedrich von Flotow, Gustave Doré (som ibland gjorde dekor till hans uppsättningar), Edmond About (Émile Zolas motståndare), Johann Strauss (som fick uppslaget till "Läderlappen" av Offenbach), och många andra, medan endast Richard Wagner hatade honom, för att han vågade driva med denne. Både Leo Tolstoj och Otto von Bismarck skrattade åt Offenbachs operetter, Bernard Shaw lärde sig många tricks och grepp av honom, och sentida komediennor som Josephine Baker och Mistinguett levde högt på Offenbach.

Likväl saknades det inte katastrofer i Offenbachs liv. Den värsta var det fransk-tyska kriget 1870, som ledde till att han av båda länderna stämplades som landsförrädare, av fransmännen för att han var född tysk och av tyskarna för att han blivit fransman. Ingenting kunde ha varit orättvisare och olyckligare för Offenbach, då han älskade Frankrike men inte heller kunde förneka sitt ursprung. Han kunde dock endast ta parti för förloraren: "Ack, vad har preussarna gjort med mitt älskade Frankrike!"

Icke desto mindre strök honom självaste kejsarinnan Eugénie honom från hederslegionens lista, när Frankrike förlorade kriget, fastän hon själv förärat honom denna äretitel och dekoration, som endast kommer de yppersta fransmän till del. Men han förblev sitt Frankrike trogen, hur han än rådbåkade det franska språket med sin tyska brytning, och det skulle aldrig falla någon in att kalla honom något annat än *Jacques Offenbach*.

Hur kom då hans opera till mitt i den breda strömmen av bara sprudlande lyckliga operetter? Jo, den mognade småningom genom krigskatastrofens bittra efterspel och hans förödande bankrutt därefter. Han hade alltför mycket gemensamt med E.T.A.Hoffmann för att någonsin kunna slippa honom. Hoffmann var den bisarre musikern-poeten som samtidigt som han komponerade ytterst konventionella operor och baletter och utförde sitt yrke som ordentlig dirigent skrev de mest vidunderliga berättelser om övernaturligheter i vardagslivet, som den svindlande hårresande romanen "Djävulselixiret" och tallösa liknande noveller, som roar och skrämmer på samma gång. Hoffmann hade mycket gemensamt med Edgar Allan Poe, det är samma sorts fascinerande skräckfantasier som besjälar dem båda, men Hoffmann har starkare och mera originella karaktärer. Alla hans karaktärer är överdrivna åt det goda eller andra hållet, vidunder av skönhet och makt eller missfoster av ondska, översinnligt sköna damer och gudomliga begåvningar med överväldigande tragiska öden – Hoffmanns värld är en värld av svindlande överdrifter, och Jacques Offenbach med sin bisarra figur, sin långa gängliga gestalt av bara skinn och ben med de blixtrande glasögonen, häxmästaren på cello som piskade sina orkestrar till sanslösa polkor och bacchanalisk yra, som anförde hela Europa i en svindlande munter galoppdans, var som hämtad eller utstigen direkt ur en historia av Hoffmann.

Offenbachs sista verk, operan "Hoffmanns äventyr", bygger på tre Hoffmannhistorier, som han omger med en ramberättelse som förenar dem. Det handlar om olycklig kärlek, kärlekens självbedrägeri, lyckans flyktighet och ödets orättvisa. Det är en tragisk men ytterst underhållande och roande opera som samtidigt är spännande och gastkramande. Som opera håller den bättre än de flesta. Den står utan vidare i klass med Verdis bästa alster och kan klart jämföras även med Berlioz' och Gounods främsta skapelser, fastän den är ojämn och den tredje akten har vissa svaga punkter. Offenbach fick ju inte fullborda den själv. Orkestreringen var ännu inte påbörjad när han gick bort hösten 1880 i sitt 62-å levnadsår, arbetsam in i det sista, fastän han var döende och mindre än bara skinn och ben, helt konsumerad av sin förfärliga gikt och reumatism.

Den oefterhärmliga dramatiken och förtätade spänningen i "Hoffmanns äventyr" gör den till en ensam opera i sitt slag. Det är en fantastisk opera, och de enda operor som egentligen kan jämföras med den är Tjajkovskijs "Spader dam", en regelrätt spökopera, och Musorgskijs "Boris Godunov", den breda folkoperan full av masscener, psykologisk tortyr, dryckenskap och massiva skuldkomplex. "Hoffmanns äventyrs" särställning framhävs ytterligare genom 40-talets största filmskapare, paret Emeric Pressburger-Michael Powells oerhörda filmatisering av operan från 1951, som inte bara gör hela operan rättvisa utan dessutom dansas som en klassisk balett alltigenom och har en hisnande kamerateknik att uppvisa. Filmen floppade, ty publiken begrep inte sådant efter andra världskriget, och den filmen väntar ännu på sitt rättvisa erkännande.

Även Offenbach väntar på sitt slutgiltiga accepterande som en av musikhistoriens mest underbara kompositörer.

Hoffmanns äventyr på scen och i verkligheten.

Han dog mitt i middagshöjden av sin skaparkraft och verksamhet 1822 endast 46 år gammal. Han hade då arbetat frenetiskt i hela sitt liv som musiker, kompositör, dirigent, musiklärare, ämbetsman, sekreterare, bibliotekarie, regeringsråd, porträttmålare, dekoratör, arkitekt, författare, satiriker, jurist och kanske mest av allt som sällskapsmänniska och festprisse. Han kunde inte leva utan att festa och ha glada vänner omkring sig, och hans alldeles för tidiga bortgång var mycket en följd av hans i enlighet med hans frenetiska levnadstempo därefter lämpligt anpassade alkoholkonsumtion.

Han var kanske helt enkelt den romantiska erans mest utpräglade och typiska universalsnille. Hans inflytande blev kanske större än någon annan romantikers. Robert Schumann, som dog exakt lika gammal som han, komponerade sin "*Kreisleriana*" jämte talrika andra pianokompositioner (såsom till exempel "*Davidsbündlertänze*") direkt inspirerad av Hoffmann. Tjajkovskijs balett "*Nötknäpparen*" är byggd på Hoffmanns barnsaga "*Nötknäpparen och råttkungen*", och musiken måste anses som Tjajkovskijs mest lyckliga och inspirerade balettmusik. Leo Delibes balett "*Coppelia*" bygger på samma Hoffmannshistoria som utgör den första episoden i Offenbachs opera. Wagners operor "*Tannhäuser*" och "*Mästersångarna i Nürnberg*" är byggda på stoff av Hoffmann liksom operor av Busoni och Hindemith. Till och med Ture Rangström hänvisar till Hoffmann i sin stråkkvartett i G-moll. Och litterärt skall vi inte tala om vilka alla han har inspirerat till efterföljd, utom Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Balzac, Gogol, Dostojevskij, Anton Tjechov, Charles Dickens, Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal, Hjalmar Bergman, Almqvist, Strindberg och Selma Lagerlöf och många andra onämnda. Han anses till och med ha skrivit den första riktiga kriminalhistorien: "*Das Fräulein Scudéry*" 1820.

Den gode Offenbach var alltså långt ifrån den ende som blev fullkomligt besatt av Hoffmann och hans bländande virtuositet i fantasi och begåvning, och Offenbach är kanske den av alla hans efterbildare som trängt närmast in på huden av Hoffmann. I Offenbachs opera är Hoffmann själv huvudpersonen: en intensiv levnadsfantast, som ger sig hän i sina kärleksaffärer så att ingenting blir kvar av honom, som rekompenserar sig genom vilda fester på krogen i goda vänners lag, som har världens bästa ölsinne men ändå alltid blir redlös till sist, och som är sin egen lyckas narr och själv skapar sitt tragiska öde just genom att han är en så virtuos levnadskonstnär att han förlorar allting genom att gå till överdrift och vara för bra.

Han var inte alls oäven som musiker och åstadkom till och med operan "*Undine*", som senare även blev balett, och som operadirigent, teaterarkitekt och scendekoratör i Bamberg skötte han sina åligganden utan vank och tadel. Anledningen till att han övergav musiken och blev författare var ingalunda några personliga ambitioner. Han gjorde det för att bättre kunna försörja sig. Han började litterärt som medarbetare i musiktidskriften *Allgemeine Musikalische Zeitung* i Leipzig, tidningen som Robert Schumann senare gjorde berömd över hela Europa, och började egentligen skriva på allvar först på 1810-talet, när han bara hade ett tiotal år kvar att leva. Dock övergav han aldrig musiken helt, och han brevväxlade under sina sista år med Beethoven. Hans största virtuosverk är utan tvekan den väldiga psykologiska romanen *Djävulselixiret*, en oöverträffad psykologisk skräckklassiker som analyserar och utvecklar dubbelgångarmotivet mera raffinerat än någon annan roman.

Det intressantaste med honom är hur han kombinerar det litterära med det musikaliska och därmed låter båda konstarterna fördubbla varandras dimensioner. Han skapar därmed en helt egen ytterst fascinerande värld där hela tiden verkligheten försvinner över gränsen till det fantastiska. Hans

musikaliska analyser (ex. *Don Juan*) är oöverträffade. Han visste vad han talade om när han beskrev musiken och gick in på dess väsen, och han behärskade samtidigt det litterära instrumentet för att kunna göra musiken rättvisa.

En av hans mest fängslande musiknoveller är *Rådet Krespel* om en sångerska som lider av tuberkulos och därför inte får sjunga längre. Men musiken kan inte tystas ner. Anden måste ut. Hon sjunger, och hon sjunger ihjäl sig.

Detta är mellanepisoden i Offenbachs opera. När filmmästarna Michael Powell & Emeric Pressburger gjorde film på operan 1951, valde de att sätta denna episod sist i stället, så att den blev operans final. Operan har inte förlorat något genom denna drastiska ommöblering, och kanske Hoffmann själv hade varit nöjd med att i operan om sig själv få detta musikapotheos som slutkläm. Kanske rentav Offenbach myste i sin himmel, operettmästaren som aldrig tröttnade på att göra sina musiker förtvivlade med att ständigt till och med mellan själva föreställningarna omarbete allt vad han komponerade.

Länk till Hoffmann:

<http://hem.fyristorg.com/faurelio/Hoffmann.html>

Den politiske kompositören – ur Ahasverus annaler.

Låt oss dröja oss kvar en aning i Paris. Det var en så glad stad på den tiden, det var världens klassiska och romantiska nöjescentrum, och det fanns ingen stad i världen som kunde mäta sig med dess sofistikerade och kultiverade charm. Bara hundra år tidigare hade den ju varit världens blodigaste stad med ett etablerat skräckvälde som bara skulle överträffas av det ryska och det nazistiska, så hur kunde Paris på så kort tid changera så totalt från det värsta skräcksamhälle till den raka motsatsen? Ännu på 1830- och 1840-talet var det ju fortfarande en ganska ruskig stad att leva i, med en avgrundsaktig underjordisk värld av förbrytare och med ständiga revolutioner som avlöste varandra. Den stora förändringen genomfördes under det andra kejsardömet i och med Napoleon III:s intill tjatighet förtalade epok, som dock hade sina fördelar, och det var denna epok som definitivt utmynnade i det sekelskiftes-Paris som fortfarande är odödligt genom de konstnärer och diktare som då dominerade staden.

En av de mest bisarra av dessa var den som mest av alla var som en karikatyr av sig själv. Han var definitivt navet i det andra kejsardömet's nöjes-Paris och såg också sådan ut, som en professor direkt hämtad ur en av Hoffmanns fantastiska skrönor, lång och gänglig med pince-nez, ungefär som en kråkskrämma, med stora men utomordentligt goda och godmodiga ögon, exakt som en urmodig men älskad och fullständigt tankspridd professor.

Dock var han inte alls fransman utan en tysk från Köln av alla ställen men inte heller egentligen tysk utan någon sorts hybrid och mellanting mellan de båda nationaliteterna, ty han var båda och ingendera. Det var detta som blev hans tragedi.

Det andra kejsardömet tog ju tyvärr slut med förskräckelse i och med det fransk-tyska kriget, som egentligen var en lika stor katastrof för båda nationerna, för Frankrike genom dess traumatiska sammanbrott och kejsardömet's fall, och för Tyskland genom den utveckling mot den fatala europeiska dominans som blev det ödesdigra resultatet, genom de båda världskrig som denna tyska ställning ledde till.

Stackars Jacques Offenbach var mera fransk än de flesta men anklagades efter kriget för det faktum att han egentligen var tysk, vilket då var det värsta man kunde vara i Frankrike. Ingen var mera oskyldig till detta brott än han, Paris mest typiske fransman och dess nöjesvärlds konstnärliga hjärta och om inte rentav själ, ty vad vore det senare 1800-talets Paris utan hans musik? Vem kunde vara utan hans charmerande operetter och baletter med dess sprittande musik, mera oemotståndliga valser än Johann Strauss, en enda dag? Absolut ingen! Och så hade man den kortsynta fräckheten att belasta honom för det fransk-tyska kriget. Det var kanske världshistoriens mest absurda anklagelse, och mot en musiker!

När jag träffade honom var han i upplösningstillstånd. Han var alldeles förtvivlad. "Hur kan de göra så mot mig, deras mest innerligt välmenande tjänare, som serverat dem med världens behagligaste melodier i tjugo år? Har de glömt musiken för det absurda krigets skull? Är då kriget och politiken viktigare än musiken? Hur kan dessa intelligenta fransmän få för sig något sådant? Hur kan man över huvud taget få den tanken att jag på något sätt skulle kunna förknippas med politik? Se på mig! Kan du föreställa dig mig i nationalförsamlingen eller i någon talarstol? Ingen skulle göra en slätare figur eller göra sig mera löjlig i en sådan ställning än jag. Men det värsta av allt är att detta måste få en förödande effekt på mitt skapande, just när jag håller på med världens svåraste opera. Jag är rädd att det blir min enda opera och att den måste bli ett enda stort skämt."

"Vad handlar den om?" frågade jag. "Ni har väl bara inte använt er av något seriöst eller tragiskt material?"

"Naturligtvis inte. Det finns bara ett tema som skulle kunna passa mig, och det måste ni ju förstå. Och ni måste kunna gissa vad det är."

Det kunde jag inte för mitt liv göra.

"Hoffmann!" utbrast han glädjestrålade med ett brett grin som en soluppgång.

"Naturligtvis!" tänkte jag. Så dum jag var. Det borde jag ha kunnat gissa. Redan Schumann brottades ständigt med Hoffmannfigurerna och använde sig av dem titt som tätt men aldrig med helt övertygande succé, medan denne skranglige Jacques Offenbach var fullständigt självklar för gestaltningen.

"Men, min vän," sade jag, "då kan jag faktiskt hjälpa er."

"Hur då? Ni kan väl inte komponera?"

"Nej, och jag skulle inte för allt i världen ens våga försöka, men jag råkade faktiskt känna Hoffmann personligen."

Då blev han intresserad. Plötsligt såg han på mig med helt nya ögon, som om jag plötsligt vuxit i hans åsyn till något av hans jämlike i bisarrhet och fantasteri.

"Ni låter faktiskt övertygande," sade han, "och ni är välkommen att komma med tips. Det är mest Hoffmann själv jag vill komma åt. Han var ju tämligen stor i sina egna ögon men fullständigt misslyckad och löjlig ur världslig synpunkt, men det är det ovärldsliga hos honom som intresserar mig och som gömmer på en gåta som jag gärna vill förstå för att rätt kunna förmedla den musikaliskt."

Det var så vårt samarbete inleddes. Jag kunde servera honom med hur många Hoffmannanekdoter som helst och dessutom krydda dem med autentiska minnen från den tiden i det surrealistiska Königsberg och Polen, där hans roman "Djävulselixiret" kom till, världens mest fantastiska roman, medan Jacques naturligtvis inte trodde på ett ord av vad jag sade men ändå tog det för dess fullständigt övertygande värdes skull. Och ju mer jag berättade om Hoffmann för honom, desto bättre började han förstå Hoffmanns karaktär, en vilt utsvävande fantast utan några skrankor alls, som med liv och lust gick på vilka hårda stötar som helst och med entusiastisk hängivenhet varje gång. Och samtidigt blev detta

arbete för honom något av en terapi att komma över sorgen över fransmännens dåliga behandling av honom med. Han lyckades glömma att han egentligen var tysk, och hans Hoffmann blev något av det mest renodlade franska man kan tänka sig. Och inte nog med det. Än idag är hans enda opera, som han lyckades allt utom fullborda, den populäraste av alla franska operor vid sidan av "Carmen", som egentligen är spansk, och musikaliskt bara jämförbar med denna och med Berlioz mästerverk "Trojanerna", som blev lika illa behandlad av fransmännen som Offenbach.

Men genom Hoffmann triumferade Offenbach, och han lyckades genomföra detta fantasteri med en huvudsaklig diet på bara kaffe och cigaretter, han var värre än Balzac därvidlag, vilket naturligtvis hans krafter inte riktigt orkade med. Han var en spröd gammal professor, den gode Offenbach, som egentligen fullkomligt knäcktes av att fransmännen hade fräckheten att anklaga honom för att vara tysk, fastän han var det, men ändå besegrade denna oginhet med kanske den mest spirituella och fantastiska opera som någonsin presenterats på scenen. Och därigenom triumferade inte bara Offenbach och inte bara över fransmännen, utan därigenom triumferade också min gamle vän Ernst Theodor Hoffmann slutgiltigt över evigheten.

Verdis problem.

De börjar med operan "*Nabucco*". Efter 1840 vid 27 års ålder var Verdi en bruten man. Hans båda barn och till slut även hans hustru hade dött ifrån honom genom vanliga mänskliga sjukdomar, och samtidigt hade han nödgats komponera en opera som skulle vara rolig. När den komiska operan "*Un giorno di regno*" hade premiär med dess kompositör som nybliven barnlös pappa och änkling var den inte alls rolig utan gjorde bara fiasko. Verdi drog sig tillbaka inom sig själv och lovade att aldrig mera komponera en enda ton.

Men det fanns de som kom ihåg hans första opera "*Oberto*" som hade varit tämligen lyckad. En av dem var impressarion Merelli, som hade beställt tre operor av Verdi och än så länge bara fått ett fiasko. Denne var en ovanligt listig man. En kväll träffade han Verdi på gatan, och de slog följe en bit på vägen. Merelli var bekymrad över aktuella operaintriger men lyckades innan han skildes från Verdi sticka en ny libretto under armen på honom. Verdi fick den med sig hem men ville inte läsa den. Förargad kastade han den på bordet, varvid den olyckligtvis ramlade ner på golvet och blev liggande uppslagen. Verdis blick föll på de översta orden: "*Va pensiero sull'ali dorate*". Han fastnade för orden, som han genast insåg att var en parafras på en av hans älsklingstexter ur Bibeln, och läste vidare. Han var fast. Det blev en opera, det blev "*Nabucco*", hans första stora framgång. Och kören "*Va pensiero....*" slog omedelbart an på hela Italien så till den grad att denna sång är mera känd och allmänt sjungen i Italien än idag än vad någon av dess nationalhymner någonsin varit.

En opera som först hette "*La maledizione*" beredde honom fruktansvärda problem med censuren. Han hade byggt den på en ökad pjäs av Victor Hugo som väckt skandal i Paris genom sin politiska farlighet och sin omoraliska tendens. Verdi hade varnats för att använda pjäsen men hade låtit lugna sig av librettistens så kallade *inside information* från österrikiskt håll, då det var österrikiska myndigheter som 1851 bestämde i Venedig vad som fick spelas och vad som inte fick spelas. Verdi genomförde projektet, och när operan var färdig kom den österrikiska censuren besked: totalförbud. Den österrikiske militär guvernören förvånade sig över att den berömde maestron Verdi inte hade kunnat välja ett värdigare ämne för sin talang än den revolutionära, omoraliska, triviala och obscena texten till

"*La maledizione*". Det blev bråk. Särskilt ondgjorde sig Verdi över att censuren ville ha bort säcken ur handlingen och befria huvudpersonen från hans puckelrygg. Verdi vägrade anpassa sig efter några ändringar. Då hittade en sekreterare vid censureringsverket på ett kompromissförslag. Ändringar måste göras, men bara obetydliga sådana. Huvudpersonens namn ändrades från Triboletto till Rigoletto, kungen av Frankrike blev till en ofarlig hertig av Mantua, Bianca blev till Gilda, och säcken fick vara kvar, om Verdi bara avstod från en scen där hertigen använder en hemlig nyckel till Gildas kammare. Militärguvernören såg nu det hela som ett helt annat drama, den 26 januari 1851 gick "*Rigoletto*" genom censureringsverket "frisk och sund, utan brutna ben och utan att några lemmar amputerats", och alla blev nöjda och glada och särskilt publiken.

Helt andra problem mötte Verdi i och med "*Trubaduren*". Hans mor dog, han fick problem med omgivningarnas prat om damen som bodde i hans hus utan att vara gift med honom (Giuseppina Strepponi), han fick kontroverser med sin svärfar på grund av detta fastän hans hustru redan varit död i tio år, sedan blev hans egen far sjuk, och slutligen dog librettisten utan att ha hunnit fullborda libretton. Allt detta kaos verkar nästan ha satt sin prägel på operan, som är Verdis mest skräckromantiska alster med häxor och förbannelser, häxbränning och onda spådomar som går i uppfyllelse, ofrivilligt brodermord och frivilligt självmord – allt är demoniskt i denna opera, som en förbannelse som ingen kan bli fri ifrån, men musiken blev desto bättre.

"*La Traviata*" gjorde fullständigt fiasko. Anledningarna var många. Handlingen ansågs stötande omoralisk då huvudpersonen Violetta ju var en kurtisan. Det chockerade publiken att personerna på scenen var klädda på samma sätt som publiken – handlingen ägde ju rum i samtiden. Den sångerska som gjorde Violettas roll vid premiären råkade tyvärr vara stor och kraftig. Desto mera absurd föreföll hennes lungsot, och när läkaren i sista akten antydde att hon bara hade några timmar kvar att leva brast publiken ut i gapskratt. Emellertid gjorde operan småningom "*succès de scandale*", och när Verdi väl flyttat handlingen till 1700-talet gick den bättre hem hos publiken.

Problem av helt annan natur uppstod i och med "*Aida*". Verdis starkaste motivering till denna opera var behovet av att rikta in en kraftstöt mot Wagnerianismen, såsom ett nödvändigt alternativ till tyska pretentioner. Operan var beställd med anledning av Suez-kanalens öppnande till januari 1871. Vad som kom emellan var det tysk-franska kriget. I det av tyskar belägrade Paris befann sig Verdis egyptiske kontaktman hopplöst innesluten och dessutom alla dekorationer och kostymer för premiären. Tyskarna var hårdnackat beslutna att med vilka medel som helst stoppa "*Aida*", den främsta anti-Wagner-operan, och Verdi förutsåg redan profetiskt de båda efterföljande världskrigen mot tyskarna. Premiären fördröjdes i elva månader men ägde i alla fall rum i Kairo på julafton 1871.

Dessa problem med Wagners tyskar var dock ingenting mot problemet med herr Bertani från Reggio. Denne reste till Parma för att få se "*Aida*" som han hade hört så mycket om och blev inte nöjd med resultatet. "Om inte de pampiga dekorationerna vore skulle inte publiken hålla ut intill slutet. Operan kan kanske fylla teatern ännu några gånger och kommer sedan att multna i biblioteken." Han ångrade så bittert att han rest till Parma för att se operan att han skickade Verdi en detaljerad räkning på 32 lire för resans utgifter inklusive biljett och måltid. "Om ni därtill fogar den försvårande omständigheten att jag är beroende av min familj, så förstår ni säkert att dessa pengar stör mitt lugn som ett hemskt spöke." Verdi betalade räkningen utom måltiden, och han avkrävde herr Bertani en skriftlig försäkran om att han aldrig mer skulle höra någon av Verdis operor och därigenom på nytt bli hotad av spöken och åsamka Verdi nya kostnader. Herr Bertani skickade tacksamt en sådan försäkran.

Alla dessa problem som Verdi hade med sina operor fick honom att utbrista efter "*Aida*": "Om jag

hade velat hade jag kunnat göra en ny opera varje år efter "*La Traviata*", men jag ville sträva högre med min konst än bara till framgång. Kanske jag även hade kunnat uppnå något om jag inte hade stött på så mycket motstånd eller om jag åtminstone bara mött likgiltighet!" Vid ett skede hade han till och med ångrat att han över huvud taget hade komponerat "*Aida*".

Vem var då denne Verdi, som skrev världens mest melodiösa operor under så bittra motgångar och med en sådan förtvivlad butterhet? Hans barndom var hård och präglades av fattigdom och strängt arbete utan några lekar. Han blev allvarlig och skygg och togs illa emot av konservatoriet i Milano: han spelade piano alltför dåligt, hans kompositionsprov tydde inte på någon större talang, han var för gammal, och han präglades av "bondska later". Han kallade sig själv för en arg musikignorant, han besökte aldrig ett musikbibliotek och gick aldrig till någon musikaffär för att se på noter. Av alla kompositörer någonsin ansåg han sig vara den minst "bildade". För honom var i musiken det viktigaste av allt "sol", och därför dög inte Bach, Haydn, Mozart och Beethoven. Han är något av den enda regelrätta bonden i musikhistorien.

Och likväl betecknar han en höjdpunkt. Han är en lika renodlad och fulländad melodiker som Schubert, och ingen annan når upp till deras nivå. Ingen musik är enklare och klarare än Verdis i sin totala koncentration på det rent melodiösa. Samtidigt skakar han fugor ur ärmen lättare än Bach och Beethoven på deras ålderdom. Samtidigt är han lika ekonomiskt sund som Händel och Rossini – och lika framgångsrik. Han kunde vila i årtal från komponerandet för att bara ägna sig åt sitt jordbruk. När han levat halva sitt liv har han redan komponerat 20 av sina operor, och bara sex återstår. Mellan "*Requiem*" och "*Otello*" gör han ett uppehåll på tretton år, och så avslutar han som åttioåring sin karriär som operakompositör med den gladaste av alla operor, "*Falstaff*", där han bara skrattar åt hela världen. Synd att musikhistorien inte har fler bönder att uppvisa.

Verdis genombrottsopera

Vad man än må tycka om handlingen i "*Nabucco*", så är den ett enastående stycke musik. Den store kung Nebukadnessar av Babylon, en problematisk föregångare till Boris Godunov men mindre förkrossande i sin absurditet, en sorts Xerxestyp och mycket en parodi på sig själv, förekommer nästan inte alls i operan utom i slutet när han blir vansinnig, medan operan mera handlar om intrigspelet mellan hans dotter Fenele och den maktlystna Abigail, som vill utrota alla judar. Hon lyckas nästan i sitt uppsåt när Nebukadnessar blir tokig och inspärrad och berövad allt inflytande, vilket ger henne möjlighet att själv intaga tronen och hugga huvudet av Fenele; men lyckligtvis tillfrisknar Nebukadnessar lika plötsligt som han ramlade av pinn, och ordningen återställs medan Abigail får hjärtslag och dör — hon är den enda som dör i hela operan, som alltså inte alls är så bloddrypande och hemsk som så många andra senare Verdioperor, där väl priset tas av "*Trubaduren*", som samtidigt är hans mest melodirika. Dock finns redan här i "*Nabucco*" hela registret av Verdis enastående lysande melodiska rikedom och begåvning — hela operan skimrar därav, och de barbariska babyloniska riterna nästan försvinner i de svepande ljuvliga valsrytmerna och de utomordentligt välklingande körerna, som är vad som mest bär upp hela operan. Den är klart Rossinipåverkad - man känner igen Rossinis musikaliska sceneffektivitet i var och varannan scen, medan dock de Verdiska klangerna är omisskännliga. Redan här, trettio år före "*Aida*", triumferar den Verdiska melodin och ljuvliga oefterhärmliga harmoniska enheten — knappast någon annan italiensk kompositör var så strängt ren som Verdi. Han om någon är nästan vad man frestas

till att kalla en musikalisk purist. Han bygger allt bara på det melodiska, och de enda musikaliska anteckningar och skisser han någonsin gjorde var alltid bara melodier.

Senare lät han sig bli påverkad av Wagner och föll för frestelsen att mera brodera ut det psykologiska ackompanget till vad som försiggår i de agerandes inre sinnen, varvid han ibland flummar ut och man tappat greppet om den melodiska substansen, som nästan försvinner, till exempel i "Ödets makt", "Maskeradbalen" och "Don Carlos", medan här i den tidiga "Nabucco" från 1842 allt bara är renaste melodier — och befriande rent som sådant. Inte en överflödigt ton förekommer, och melodierna är oemotståndliga. Så blev också "*Va pensiero sull'ali dorate*" hans främsta och oöverträffade körstycke, som än idag sjungs mera än någon av Italiens nationalsånger, som aldrig kunnat hävda sig mot denna. Den kommer först mot slutet av operan, i en nästan parentetisk scen, den tredje aktens andra scen, när hebréerna sitter vid Babylons flod, är förföljda och hänger upp sina harpor, medan deras enda hopp kung Nebukdanessar är under isen och inlåst i sin galenskap medan den blodiga Baalprästinna Abigail härjar så gott hon kan och förbereder alla hebréers förintelse. Bipersonen Ismael, i Sinopolis oöverträffade inspelning med Berlineroperan från 1984 gestaltad av en mycket ung och skönsjungande Plácido Domingo, förekom faktiskt i verkligheten och var den rätta arvingen till Jerusalems tron, så den mycket teatraliska libretton är egentligen inte så dum som den verkar, då den så gott den kunnat baserades helt och hållet på det lilla man alls kunde få reda på om den stackars övermäktige kung Nebukadnessars besynnerliga sjukdomshistoria.

Några tidiga Verdi-operor

"Ernani" bygger på pjäsen "Hernani" av Victor Hugo och berättar den romantiska rövarhistorien om hjälten Ernani i Spanien som blir stråtrövare och fredlös efter att hans familj drabbats av en ousäglig orättvisa. Han blir kär i den vackra brorsdottern till skurken de Silva, som själv vill tvinga sin brorsdotter till äktenskap med honom. Komplotten kompliceras av att kronprinsen Don Carlos blandar sig i leken, som enleverar den vackra brorsdottern, som heter Elvira. För att få henne tillbaka sluter de Silva och Ernani förbund med varandra, de Silva ger Ernani nåd men bara på det villkoret, att Ernani måste gå i döden om de Silva kräver det. (Självordskomplotter förekommer i nästan alla Victor Hugos dramer och romaner. Här kan man med viss rätt fråga sig hur någon kan mena sig ha rätt att kräva självmord av en annan utan rimlig anledning. Nåja, alla Victor Hugos pjäser är inte de allra bästa, och denna var mycket tidig — 1830.) I deras nya komplotter ingår ett överlagt mord på tronföljaren Don Carlos, som enleverat Elvira. De lyckas stjäla henne tillbaka, men mordkomplotten mot tronföljaren avslöjas samtidigt som han genom omröstning koras till kejsare som Karl V. Han uppdagar komplotten i denna veva och dömer Ernani till döden, som genom lottning skulle ha utfört mordet. Elvira träder dock emellan och lyckas få honom så benådad, att hon rentav blir gift med honom — Don Carlos, nu kejsar Karl V, menar sig som kejsare ha råd att vara storsint. Bröllopet äger rum under övliga festliga former, men till bröllopet infinner sig en maskerad gäst, som visar sig vara farbror de Silva, som kräver att Ernani uppfyller sitt löfte och begår självmord — han kan helt enkelt inte med att se sin Elvira gift med honom. Ernani som den konsekventa hedersman han är uppfyller löftet, och Elvira följer honom i döden... Blev de Silva manne gladare eller lyckligare av det? Man frågar sig.

Som sagt var, pjäsen hör inte till Victor Hugos allra bästa, men Verdi har gjort ett storartat musikaliskt spektakel av det hela som minsann varken saknar dramatik eller bländande arior och

hänryckande marscher och körer. I kritikernas samtida utlåtanden om Verdis operor går det nästan som en röd tråd igenom dem alla, att storyn och skådespelet är erbarmliga, texterna taffliga, intrigerna löjliga och handlingen ofta är mer än skrattretande, medan dock Verdis musik alltid tål att höras mer än en gång och lyfter upp dramat från en hur låg nivå av löjlighet som helst upp till perfektaste sublimitet. Man behöver inte veta vad de stackars aktörerna egentligen sysslar med — att bara lyssna till deras musik ger mer än tillräckligt. Sätter man musiken samman med texterna går man miste om det bästa, då texterna alltid drar ner musiken, medan musiken alltid är mer än texterna.

Operan hade premiär 1844, två år efter "Nabucco", och det finns en utmärkt grammfoninspelning med Plácido Domingo, Mirella Freni och Nikolai Ghiaurov under ledning av Riccardo Muti från La Scala med applåddaskor och allt.

"Macbeth" från 1847 kan sägas vara hans första moderna opera. Här är det i alla fall inget fel på texterna, och det ohyggliga dramat är mästertligt komprimerat och anpassat för ett operaspektakel. Musiken är som alltid hos Verdi alltigenom intressant och mestadels bländande, medan man dock kan ifrågasätta detaljer som häxornas beskedlighet — här är de minsann inga rälige käringar utan snarare insmickrande älvor, och det förekommer till och med en balett med dem, som är i lättaste laget, så långt borta från ödesdigra förbannelser och undergångspathos som man kan komma. Det hörde till den tidens praxis, att operakompositörerna måste stoppa in små baletter här och där hur litet de än passade in i till exempel ett blodigt ödesdrama, sprattlande balettflickor som omväxling var helt enkelt ett kommersiellt krav för att garantera behållningen av hela publikintresset, men just i "Macbeth" kan baletthoppor i häksammanhang nog förefalla lite väl svärmotiverat. Det är ju liksom det sista som förekommer i originalet...

"Korsaren" från 1848 bygger på en dramatisk dikt av Lord Byron som bearbetades för opera ett antal gånger, och även Verdi råkade ut för detta, men sin vana trogen gjorde han det bästa av saken. Resultatet är en av Verdis mest undervärderade och orättvist behandlade pärlor. Den är ovanligt kort men desto mera virtuos alltigenom.

Storyn är byronsk rövarromantik när den är som bäst. Han deltog ju i grekernas frihetskamp mot turkarna, och här är det buckanjärer som gör sina egna räder mot turkarna från någon grekisk ö. Deras ledare Conrad får något mystiskt meddelande i sitt svärmod, som får honom att plötsligt entusiastiskt leda ett kapartåg mot den gruvlige turken Seid, som har ett harem. Piraterna sätter eld på turkens fartyg och fästning och harem, här förekommer praktfulla sjörövar- och odaliskköror, men några av piraterna åker fast, däribland Conrad själv. Seid beslutar att han skall avrättas så långsamt och grymt som möjligt, men hans främsta haremsdam Gulnara blir olyckligt kär i den granne piraten — här finns det skäl att förmoda att Conrad och Gulnara kan ha något förflutet gemensamt, då Gulnara alldeles uppenbart inte befinner sig i Seids harem frivilligt utan troligen förslavats där — det var kanske rentav hon som skickade Conrad det mystiska meddelandet, som vi aldrig fick veta vad det var. Hon beslutar sig för att befria Conrad innan han torteras ihjäl, och med kniven i högsta hugg går hon och slaktar Seid helt själv personligen.

Därmed skulle det ju vara bäddat för ett lyckligt slut, Conrad och Gulnara och alla piraterna kommer ju undan efter Seids gruvliga död, men ack! Hemma på den grekiska ön har Conrad en annan käresta Medora, som inte kan leva utan Conrad. I övertygelsen om att Conrad denna gång inte skall komma tillbaka från sitt äventyr har hon tagit gift och dör precis efter att Conrad kommit hem igen. Detta kan Conrad inte acceptera, så han hoppar över bord och tar livet av sig. Då slocknar även den stackars Gulnara...

Inte förrän i vår egen tid åstadkoms den första grammfoninspelningen (med José Carreras och Montserrat Caballé) som, som nästan alltid när det gäller Verdi, är fullkomligt bländande. Verdis produktioner kräver i princip fullkomlig musikalisk perfektion för att göras rättvisa, och detta åstadkoms under 1800-talet i regel endast som undantag, varför många av hans operor gjorde fiasko — det mest ökända är ju "La Traviata", idag hans mest älskade opera och kanske den mest populära av alla operor, där på premiären den lungsiktiga döende Violetta gestaltades av en alldeles för fet elefantprimadonna, som misslyckades med att göra den tuberkulossjuka rollen övertygande — folk skrattade ihjäl sig. Men på grammfon kunde man äntligen i vår tid åstadkomma musikalisk perfektion, vilket plötsligt har lyft fram Verdi till den rättvisa status av kanske den allra största operakompositören någonsin som han troligen gjorde sig förtjänt av.

Några senare Verdioperor

"*I masnadieri*" gjorde ingen succé, fastän Verdi lade in mera kraft och intresse i den än i "*Il corsaro*" som han arbetade på samtidigt. Meningen var att "*Il corsaro*" skulle ha premiär i London, det var ju Byrons dikt och därför av garanterat intresse i London, men det blev "*I masnadieri*" i stället, där engelsmännen inte riktigt förstod sig på Schiller och inte kunde förlåta Verdi, att han gav tenoren mera utspelsutrymme än Jenny Lind som primadonnan i den stackars Amalias roll, som ju offras i handlingen. Inte heller senare i Rom gjorde "*I masnadieri*" någon större succé, och den väntar ännu på sin upprättelse. Carlo (Karl von Moor) är definitivt dramats intressantaste karaktär, som Verdi med all rätt lade ner sin huvudkoncentration på, medan operan från början orättvist stämplades av fördomarnas fördömlse bara för att tenoren fick mera plats än Jenny Lind.

Efter "*La traviata*" skapade Verdi den väldiga operan "*I vespri siciliani*", som inte heller gestaltade sig som planerat. Librettot handlade egentligen om hugenotterna i Belgien under hertigen av Albas omänskliga förtryck under senrenässansen, operan var beställd av Parisoperan där det fanns utomordentliga resurser att tillgå, men Verdi kände inte för temat — det var för elakt, för dystert och för ont. Han kunde inte identifiera sig med handlingen, och hertigen av Alba är en dramatiskt omöjlig karaktär, då han är helt svart utan nyanser. I stället ville Verdi ha det till en ljusare revolution och insisterade därför på att handlingen skulle förläggas till Sicilien och dess uppror mot fransmännen 1282. Detta var ju inte precis vad fransmännen hade önskat sig på Parisoperan, men det blev som Verdi ville.

Resultatet är kanske Verdis längsta opera, en blodfull femaktare i praktfull orkestrering med en gedigen uvertyr, en lång balett (det viktigaste för fransmännen) och fantastiska mass-scener med körer och danser, bland annat en imponerande oemotståndlig tarantella med tamburiner och underbara arior. Genom sin oöverskådlighet slog operan aldrig riktigt igenom och väntar ännu på sitt rättvisa erkännande som en av Verdis absolut mest rikhaltiga operor.

I stället för hertigen av Alba figurerar den betydligt intressantare Montforte, som sitter i den otacksamma klämman att vara i fransmännens tjänst men ha en son bland de rebelliska, som han är partisk för, naturligtvis — en omöjlig sits för en politiker av etablissemang, och han blir som sällsam dubbelnatur operans största offer och mest tragiska och intressanta karaktär — en av Verdis många dubbiösa och oförglömliga fadersgestalter.

Den följande operan "*Simone Boccanegra*" gjorde ännu mindre succé genom sin dysterhet och ödliga handling, där en annan tragisk fadersgestalt fullkomligt dominerar hela operan — Simon Boccanegra själv, Genuas högsta styresman, som även han kommer i kläm mellan oförenliga intressen,

ledaren för de upproriska krafterna, som älskar hans dotter utan att veta att det är hans dotter. Operans dåliga mottagande ledde till att Verdi fullkomligt gjorde om den, och det är dess senare version från 1881 med bättre libretto av Boito som numera alltid framförs, där ljusare inslag och orkesterintermezzon lättar upp det tunga dramat om fadern som går under för sitt äkta faderskaps skull.

Efter dessa två skapar Verdi den betydligt lättare "Maskeradbalen" om mordet på en guvernör i Boston, Massachusetts, i slutet på 1600-talet, en viss Richard Warwick. Det är naturligtvis mordet på vår Gustav III det handlar om, men Verdis älskade censur kunde inte tillåta att kungar mördades på scenen. Därför blev hela operan något av ett maskerat falsarium där ingenting stämde och där guvernören framställs som en betydligt varmare och mera mänsklig och sympatisk gestalt, ännu en av dessa otaliga innerliga fadersgestalter som Verdi hela tiden drog fram, än skådespelarkungen med sina choser och later. Operan gör inte något djupare intryck, den hör inte till Verdis mästerverk och är närmast en kuriositet i synnerhet för oss svenskar, medan dock den stora kärleksduetten i mitten av operan i början på andra akten hör till en av Verdis mest betagande pärlor.

Därefter skulle Verdi frambringa den betydligt intressantare "Ödets makt", som vi i nästa nummer ska dra fram och försöka ställa bredvid den då mest populära av alla hans operor, den helt sanslösa "Trubaduren".

Verdis populäraste operor

Ingen opera av Verdi har blivit så hånad, parodierad och förlöjligad som "Trubaduren", men samtidigt har ingen opera av honom varit så länge hans allra populäraste. Som god tvåa i denna statistik kommer den lika passionerade "Ödets makt", som också är en genuint spansk historia dominerad av passioner som går över alla gränser i oresonlighet och förryckthet. Vad har då dessa båda operor gemensamt, som gjort dem så omåttligt populära, att de måste anses stå i en klass för sig av Verdis ändå 24 mycket kvalitativa operor?

Det är framför allt här i Norden man har haft svårt för "absurditeterna" i "Trubaduren" och gjort oräkneliga löjliga studentspex av den bara för att framhäva hur löjliga dess intriger och karaktärer verkligen är, som för att envist håna den till torgs utan att någonsin bli klara därmed, ty faktum återstår, att man aldrig riktigt har lyckats. Det problem som publik i framför allt nordiska och nordeuropeiska länder haft med "Trubaduren" är att de aldrig egentligen riktigt kunnat förstå den.

Dess centralgestalt är den mångprövade och ökända zigenerskan Azucena, som tydligen har en son som är operans titelroll, en trubadur som inte kan annat och inte gör annat än spelar och sjunger på sin harpa. Men det är något mysterium med denna moderliga zigenerska som inte ens hennes son riktigt kan begripa sig på. Hon bär på ett förfärligt trauma i sitt förflutna, när hennes egen mor brändes som häxa, och detta öppna sår i hennes själ och hjärta har hon en gång försökt hämnas och som det verkar framgångsrikt, när hon lyckades bortröva de skyldigas späde lille son och kasta honom på bålet när hennes mor brändes. Men det var något som gick fel och som hon aldrig riktigt kan komma över och som vållar henne ständig oro för alltid. Hon gömmer på en förfärlig hemlighet, och först under den långa vidlyftiga operans gång kommer det småningom fram, att hon kastade fel barn på elden – det var sin egen son, som hon i den paniska upprördheten kastade på bålet i stället för det bortrövade barnet, så att hämnden blev en fullständigt katastrofal baktändning, som ju hämnd ofta blir.

Men formellt är allt detta en sidointrig. Huvudintrigen är ett flammande triangeldrama mellan trubaduren, hans älskade och hans rival, den mäktige greve Luna, som bär ansvaret för hans familjs

olycka, då han är av den grevliga familj som brände hans mormor på bålet. Leonora, som de båda älskar och slåss om, älskar trubaduren och verkar anmärkningsvärt ljum och likgiltig inför den mäktige och rike greve Luna, som därför bara ansätter henne desto hårdare. Det blir krig, och de båda rivalerna slåss på motsatta sidor, medan den olyckliga Leonora, som aldrig kan få den hon verkligen älskar och inte blir fri från den påstridiga greven, går i kloster, som olyckliga älskade damer i latinska operor alltid gör. Vid ett tillfälle har trubaduren grevens liv i sin hand – men skonar honom utan att själv förstå varför. Vid ett annat tillfälle verkar han äntligen vinna Leonora, men då tillfångatar den hemske greven hans moder zigenerskan, och bara för att befria henne, som han tror att är hans mor, offerar han sig – och kommer i grevens våld. Denne tvekar inte inför att offra trubaduren. I triumf ordnar han med trubadurens avrättning, och när det inte finns någon återvänder mer, så avslöjar den gamla zigenerskan för greve Luna: "Det var din bror." Hon hade alltså i misstag offerat sitt eget barn på sin moders häxbål men uppfostrat fiendebarnet som sitt eget, som sedan fiendelägret i misstag avrättas...

En gruvlig historia, minsann, men hur romantisk och passionerad som helst, och det är väl detta element som nordbor har svårt för att svälja, då de är för kallsinniga och snusföruftiga för att fatta en mentalitet där känslorna så totalt tar överhanden att allt vett fullkomligt far sin kos. Men det är snarare sådant material som då i stället giver stoff till desto större och mer outslitliga operor, medan motsatsen aldrig skulle gå hem hos någon operapublik alls.

Intrigen i "Ödets makt" skulle ha kunnat vara skriven av samma diktare men är det inte alls, fastän de är så påfallande själsligt befryndade både till karaktärerna och handlingen och känslorna. Skillnaden är att här finns ingen zigenerska, medan dock triangeldramat är det samma, och även här går den olyckliga älskade, som även här heter Leonora, i kloster så till den grad, att hon helt stänger in sig och isolerar sig i en eremitgrotta där ingen ges tillträde. Ändå lyckas hennes båda rivaler kriga ihjäl sig inför hennes omedelbara närhet.

Här är dock operans problem en samvetsfråga. När älskaren Don Alvaro skall röva bort sin älskade Leonora råkar fadern komma emellan och överraska dem, och i det bråk som uppstår råkar en fallen pistol avfyra sig och ta livet av fadern, utan att någon haft någon tanke åt det hållet. Han omkommer alltså genom en fullkomlig olyckshändelse, vilket dock sonen/brodern Carlo lika litet som hans syster Leonora någonsin kan komma över. Han anser att faderns död är älskarens fel, varför han till varje pris måste ta ut en gruvlig hämnd på denne intill sin egen död om så skulle behövas, medan Leonora, stackarn, själv känner sig skyldig. Det är därför hon går i kloster.

Av förtvivlan tar Don Alvaro värvning i armén, och under krigets gång råkar han och Carlo mötas igen men som bästa vänner – den ena räddar livet på den andre, och de svär fosterbrödraskap. Naturligtvis får Carlo en dag reda på att soldaten han räddat livet på är hans livs dödsfiende, varför han jublar när han ser sina utsikter att ändå en dag lyckas utkräva fullständig hämnd kunna genomföras.

Det går som det går, och naturligtvis blir allt bara katastrof som ständigt förvärras, medan operan bara blir skönare och skönare. Det har dessa båda operor också gemensamt, att de med sina passionerade intriger lyckats inspirera Verdi till att frambringa sin mest eldiga och bedårande musik. Melodierna i dessa båda operor är överväldigande rikliga och trollbindande, de innehåller arior som man alltid bara måste återvända till, och den senare, "Ödets makt", bjuder dessutom på folklivsskildringar av sådan charm och musikalisk snillrikhet, (han har i denna dystra opera faktiskt lyckats pressa in några utomordentligt uppsluppna och glada komedier, varför "Ödets makt" nästan framstår som hans enda riktigt glada opera före "Falstaff",) att denna opera särskilt på landsbygden i Italien uppnått en popularitet som ingen annan Verdiopera och som står sig ännu idag. Man kan ställa sig frågande inför

intrigernas extrema natur för att inte tala om passionernas och den irrationella förvirringens, men man kan inte ifrågasätta musiken. Båda dessa står sig mer än väl i jämhöjd med alla Verdis främsta mästerverk, "Rigoletto", "La Traviata", "Aida" och "Requiem". Det är inget snack om den saken.

Den stora avdelaren i Verdis operaproduktion är "La traviata", som kan sägas utgöra kulmen på hans mästerskaps utveckling inom den rent klassiska melodiska lyrikens område. Efter "La traviata" börjar han utveckla andra möjligheter, "I vespri siciliani" är hans första "svåra" opera som ställer högre krav på publik och lyssnare än bara njutningsförmåga, och melodiken börjar plötsligt inte längre vara så självklar. I varje opera sedan går han ett steg längre för att kulminera i "Don Carlo", som knappast längre har kvar en enda riktig aria. Melodiken finns kvar men helt anpassad efter texten – äntligen har Verdi funnit librettoförfattare som kan uppfylla hans krav på vettigt arbetsmaterial, som tillfredsställer framför allt hans krav på dramatik i dialogen.

Librettot till "Don Carlo" har väldigt litet kvar av Schiller fastän det nästan enbart bygger på Schillers mästerverk. De två avgörande förändringarna är, att Verdis libretto är helt avintellektualiserat och har helt skrotat den förhatlige och omöjlige karaktären hertigen av Alba – som bekant skrotade Verdi honom redan i den första Parisoperan "I vespri siciliani". I stället är dramatiken starkt kryddad med kärleksintriger och deras passionerade pathos och högt uppdriven operasentimentalitet, som dock för en gångs skull inte alls skämmer storyn. Man kan rentav se denna libretto som en vidareutveckling av Schillers drama. Man har fått med en inledningsakt som helt saknas hos Schiller, ett förspel från Fontainebleau innan Elisabeth av Valois blir gift med Filip och ännu är trolovad med Carlos. Carlos och Elisabeths kärleksförhållande blir sedan operans ledande intrig, vid ett tillfälle uppmuntrar Elisabeth rentav Carlos att ta livet av sin far – något sådant kunde Schiller aldrig ha drömt om. Hos Schiller är den ledande intrigen markisen Posas frihetspathos, som visserligen finns kvar här men som subordinerad intrig. Däremot får Posa här en värdig och rättmätig utdragen dödsscen, medan Schiller (desto effektivare) bara levererar chocken av hans död.

Mest frappant är dock att Verdi här bjuder på ett helt nytt tonspråk, som inte liknar något i alla hans tidigare operor. Äntligen har han en text som verkligen inspirerar honom, varför han tar ut varje strof till musikaliskt maximum och finner det värt att helt anpassa musiken efter texten. Det brukade vara tvärtom. Resultatet blir Verdis mest helgjutna musikdrama hittills, där texten och musiken inte kan bli bättre förenade.

Och inte nog med det. Dramat överraskar med en avslutande knalleffekt, som är det sista man kunde ha väntat sig. I Schillers drama (som i historien) omhändertas Don Carlos slutligen av inkvisitionsmyndigheterna, men Verdi bjuder på en bättre *deus ex machina* som ställer hela den världsliga och kyrkliga makten åt sidan. Detta är ett snilledrag, och hur ohistoriskt det än är så kunde det dock inte ha varit mera lyckat.

Verdis triumf

Wagner föraktade Verdi och ville aldrig ha någonting med honom att göra och inte ens ta närmare del av hans musik, även om han inte hatade honom med samma oresonlighet som han oskäligt utsatte sina omedelbara föregångare och läromästare Meyerbeer och Mendelssohn för – han betecknade Verdi som en positivhalare som i bästa fall kunde prestera en sorts andra klassens manègemusik. I denna för en klassisk kompositör ytterst märkliga fientliga inställning mot sina kolleger måste man hos Wagner spåra ett svårartat mindervärdeskomplex. Han *var* definitivt ett överlägset geni, men Mendelssohn var honom

överlägsen, och han hade ingen lyrisk begåvning, medan Verdi ständigt om och om igen överraskade med en innerlig ömhet och lyrisk finkänslighet som ingen hade kunnat tro honom om.

Tydligast kommer detta fram i *"Aida"*, som Verdi ämnade som sin sista opera. Det är en mammutopera med storslagna överdådigheter, den komponerades enkom för Suezkanalens pampiga invigning och var programmerad att vara en opera som i storslagenhet skulle överträffa alla andra operor, vilket den också gjorde – den opera som kommer närmast *"Aidas"* prakt i triumfscenen är den då redan svårt alkoholiserade ryssen Modest Musorgskijs ofullbordade *"Boris Godunov"* från samma tid, medan inte ens Wagners *"Rienzi"* med sina effektfulla masscener kommer i närheten av Verdis effektfullhet i den oöverträffbara *"Aida"*. Och ändå är det inte denna som smäller högst i *"Aida"*, utan det är den stilla innerligheten och den intensiva lyriken i den ömma kärlekshistoria som trots all grannlåt och överdådig triumf är vad som uppbär och dominerar hela operan. Dödsscenen, när Aida uppsöker Radamès i hans krypta, där han begravts levande för sitt landsförräderi för Aidas skull, är kanske den lyriska höjdpunkten i all operalitteratur över huvud taget.

Egentligen behöver man inte säga mer om *"Aida"*. Verdi menade själv att han därmed sagt sitt och helst inte ville säga något mera, men en riktig kompositör kan aldrig sluta komponera. Verdi var 58 när *"Aida"* hade premiär efter många om och men och hade helst dragit sig tillbaka för gott på sin ljuva lantvilla Agata, men hans musikkall hade alltid tvingat honom vidare och gjorde så också nu. Det vägrade lämna honom i fred.

Det var Alessandro Manzonis död 1873 som blev den springande punkten för Verdis *"Requiem"*. Alessandro Manzonis betydelse som moralisk ryggrad för det återförenade konungariket Italien kan inte överskattas, då det i första hand var han som skapade det italienska språket. Hans litteratur är egentligen inte särskilt märkvärdig, hans mastodontroman *"De trolovade"* är egentligen ett orgiastiskt pekoral av sentimental pinsamhet, men hans insats för språket betydde desto mera. Hans italienska språk är egentligen ett effektivt hopkok på de toskanska och lombardiska dialekterna, alltså det språk som talades i Florens och Milano, Italiens då ledande städer, och toskanskan hade ju alltsedan Dantes dagar varit normgivande för hela Italien och är så ännu idag – Italiens motsvarighet till Svenska Akademien, *"Accademia della Crusca"*, är en genuint florentinsk företeelse. Ingen var mera medveten om Alessandro Manzonis betydelse för det nationella språket som etniskt enande kraft än Verdi, vars goda vän han var, och Verdi såg det helt enkelt som sin skyldighet att till hans ära komponera ett fullvärdigt *Requiem*.

Det blev mycket mer än så. Verdis *Requiem* är alltså idag det fullödigaste Requiem (dödsmässa) som komponerats, och även de som kommer närmast, Brahms' *"Ein deutsches Requiem"*, Berlioz' närmast experimentella mastodont-Requiem och Dvoraks, kommer ganska långt ifrån. Närmast i kvalitet kommer Mozarts, som denne mästare ju tyvärr aldrig fick fullborda. Verdis är så komplett att det lämnar ingenting övrigt att önska. Varje avsnitt i denna överväldigande dödsmässa är i sig formfulländat och ett avslutat helt, och lyriken når ständigt högre höjder, för att krönas med hans mest glänsande sopransolo i den briljanta slutfugan *"Libera me"*, befrielsebönen, som avslutar verket. De flesta andra *Requiem* har av en eller annan anledning hoppat över eller gjort denna obetydlig.

Och vad hade väl en Wagner att komma med mot någonting sådant? Han försökte inte ens. *"Parsifal"* har sina solenna höjdpunkter av översinnlig skönhet, men verket är som helhet, som de flesta av Wagners operor, ett groteskt pekoral. Man kan överösa Wagner med beröm och beundran i övermått utan att någonsin bli färdig för hans musikaliska genialitets skull, men han behärskade bara de stora gesterna, som han bara kunde överdriva, medan han inför lyrikens verkliga väsen alltid framstod som den extremaste motsatsen till all finkänslighet.

Verdis begravda opera.

Den är tyvärr omöjlig att rekonstruera. Den torde ha varit hans kanske mest intressanta och dramatiska opera av alla, ty ingen opera lade han ner mera tid och arbete på.

Operan var "*Kung Lear*", och han började arbeta på den efter sitt Requiem. Under den långa tid, som han var tyst för världen, de tretton åren från 1873-86, och då världen trodde att han slog dank, brottades han i själva verket med sitt svåraste och mest ambitiösa verk.

Flera av hans vänner fick ta del av operan och utgöt sig i entusiastiska ordalag över dess skönhet och dramatik. Men operan innebar också den värsta tillspetsningen av all Verdis självkritik. Till slut var han dock färdig med operan och reste då inkognito till Venedig. Den gamle Wagner befann sig där, och det var därför Verdi reste dit, för han ville äntligen träffa honom. På något sätt krävde han detta av sig själv, att han skulle sluta fred med den yttersta motståndaren, och att de skulle bli vänner, innan det var för sent. Men i det längsta drog han sig för mötet med den absolute ärkerivalen. Verdi var blyg och rädd som en tafatt bondpojke. Till slut, det var under karnevalen, lyckades han dock besegra sina yttersta hämningar och komplex och lyckades tvinga sig till att söka upp Wagner i hans hus. Han blev mottagen av en mycket bestört tjänarinna, som berättade att Wagner hade dött mindre än en timme tidigare – helt plötsligt utan förvarning.

Detta tog Verdi så hårt, och han belastade sig själv så hårt med skulden för detta, för sitt ultimata misslyckande med att försona sig med Wagner och att ens gå i land med att träffa honom, att han förkrossad gick hem och förstörde hela sin färdiga opera "*Kung Lear*" och svor att aldrig mera komponera en ton.

Och det märkliga är att han ångrade det aldrig senare, fastän Arrigo Boito fick honom att sätta i gång med att komponera både "*Othello*" och "*Falstaff*". På något sätt var det meningen, att Verdis största och mest ambitiösa opera aldrig skulle bli mera än en legend som symbol och uttryck för den allra största operamästarens högsta självkritik och egna frivilliga självbegränsningar.

Likväl finns det en legend att operan finns kvar någonstans, att Verdi sparade en kopia och gömde den som en överraskning åt en avlägsen framtid. Om denna opera någonsin upptäcks lär det bli den största sensationen i operahistorien.

Verdi och Wagner

En scen.

gubben Här smyger jag som ett annat fån i nattens mörker, rädd för att bli igenkänd, rädd för att bli observerad och rädd för att komma fram. Så har jag hållit på nu i veckor. Min opera är färdig, men vågar jag nalkas mästaren? Jag måste. Jag har tvekat länge nog inför den heta gröten.

(*ringer på porten. En piga öppnar.*)

Är mästaren hemma?

pigan Han är upptagen.

gubben Det är jag också.

pigan Vem får jag hälsa ifrån?

gubben En kollega.

pigan Hur var namnet?

Wagner (inifrån) Vem är det?

pigan (inåt) En gubbe.

Wagner Kör bort honom.

pigan Men han är envis.

Wagner (kommer fram till dörren) Hur understår ni er att störa mig, er eländiga tiggare?

Verdi (tar av sig hatten och hälsar artigt) Ursäkta mig, men jag tyckte det var på tiden att vi fick träffas.

Wagner (förbluffad) Giuseppe Verdi!

Verdi Jag hade fräckheten att hoppas ni kunde ha ett ögonblick över för en kollega.

Wagner Naturligtvis. Stig in. *(släpper in honom. Väggar öppnas och blottar Wagners sista hus i Venedig.)* Men vad gör ni i Venedig? Ni menar inte att ni kommit hit bara för att träffa mig?

Verdi Nej, det var en annan anledning som gav den anledningen.

Wagner Förklara er.

Verdi Det är så att jag vågat dedicera min kanske sista opera till er.

Wagner Ett operamanskrift?

Verdi Ja. *(lämnar över en väldig mapp)*

Wagner (öppnar den, förundrad) "Kung Lear" av William Shakespeare. Ett svårt ämne. Ni har redan triumferat över mig med "Aida". Räcker inte det?

Verdi Jag tyckte det var på tiden vi kunde bli goda vänner.

Wagner Varför?

Verdi För att vi är kolleger och musiker.

Wagner Så ni kom hit för att få mitt tillstånd till er tillägnan av verket åt mig?

Verdi Ja.

Wagner Varför? För att imponera på mig?

Verdi Nej, för att försöka fatta er hand och vinna den i vänskap.

Wagner Min bäste maestro, jag måste tyvärr göra er besviken. Jag har aldrig gillat era operor. De är mest bara manègemusik för cirkushästar och slagdängor. Jag har ingen lust att fatta er hand. Jag har alltid föraktat er.

Verdi Maestro, avvisar ni vanlig mänsklig hövlighet?

Wagner Hövlighet? Kallar ni det hövlighet att försöka ställa er in hos mig bara för att förödmjuka mig? Det är ett reklamtrick av er för att få pressen att skriva om att jag accepterat er. Det kommer jag aldrig att göra.

Verdi Ingen vet att jag är här. Jag har rest hit inkognito.

Wagner Ännu värre. Då är ni en narr.

Verdi Jag trodde på någon godhet från er sida.

Wagner För övrigt har ni valt det eländigaste av alla ämnen. En galning som vrålar ut sitt vanvett inför mörkrets storm – sådant kan bara bli skrattretande som opera. Och ett sådant verk har ni velat befläcka mig med en tillägnan av? Det kan bara bli fiasko. Jag vägrar ge min tillåtelse till att mitt namn skulle befläckas av ett sådant verk, som bara kan göra fiasko.

pigan Herr Wagner, ni borde inte hetsa upp er.

Wagner (ryter) Håll käften! *(till Verdi, återbördar mappen)* Tag ert verk och gå. Jag vill aldrig höra talas om det.

Verdi Er vägran är inte artig.

Wagner Det skiter jag i! Ge er av innan jag kör ut er! Eller vill ni att jag kallar hit polisen? Jag kan klaga på att en luffare trakasserar mig.

Verdi (slår till reträtt) Ursäkta att jag störde. Ni skall slippa få höra talas om verket mer.

Wagner Det är ett omöjligt ämne! Ni kan bara göra fiasko!

pigan Hetsa inte upp er, maestro.

Wagner (ryter) Håll käften! *(till Verdi)* Och kom inte igen!

Verdi (tar på sig hatten och drar sig ut utan ett ord vidare)

Wagner Den djävulen har gjort mig upprörd! Fan också! Världens värsta eländestragedi! Och den ville han tillägna mig, den djäveln! Fan också! *(får en attack)*

pigan Maestro! Maestro! *(skyndar till)*

Wagner Kalla på en läkare! Fort!

pigan (skyndar ut efter Verdi) Min herre! Mästaren har fått ett anfall! Han kan dö!

Verdi (sakligt, vänder sig om mot henne) Han körde just ut mig med en önskan att slippa få se mig mera. Jag kan inte göra mera för honom än uppfylla hans uttryckliga önskan. Hälsa honom att operadedikationen till hans ära kommer att förstöras med hela operan.

pigan (vädjande) Min herre! Min herre!

Verdi Jag har aldrig varit här. Wagner var i sin fulla rätt att köra bort en påstridig luffare. *(går vidare och ut)*

pigan (efter honom, vädjande) Min herre! Min herre! *(faller ner på knä inför situationens hopplöshet)*

Man vet inte hur mycket som är sant i detta, om något alls är det. Vad man vet är, att Verdi i avsikt att dedicera den till Wagner arbetade på en opera "Kung Lear" som försvann utan ett spår. Franz Werfel ("Sången om Bernadette") har skrivit en roman om saken som heter just "Verdi".

Verdis olyckliga kärlek

Giuseppe Verdi, fem månader yngre än Richard Wagner, kommer till skillnad från denne från mycket enkla förhållanden ute på landet – hans far är krogvärd i en bergsby, och fastän fadern tidigt uppmärksammar sin sons fallenhet för musik och gör allt vad han kan för att hjälpa den tröge sonen fram på den svåraste och mest krävande av alla banor – den abstrakta harmonins avancerade musikaliska disciplin – så får han kämpa hårt, och det får Giuseppe också, som en slav.

Han finner dock tidigt sin stora kärlek, den vackra Margherita Barezzi, vars far blir som en extra far för honom, som också hjälper honom av alla krafter genom hela livet, en idealisk svärfar, som samtidigt blir hans bästa vän.

Emellertid måste han som sagt kämpa hårt, det är inte lätt för en bondlurk att slå sig fram hos operaintrigmakarna i Milano, men hans envishet är inte av denna världen. Han är värre än en åsna. Bara han kan slå igenom och etablera sig, tänker han, så blir resten enklare, och han lägger ner hela sin kraft på karriären.

Hans äktenskap är lyckligt, men de är fattiga, han måste hela tiden slita ut sig och är nästan aldrig hemma, och familjen har det svårt. Han får en dotter tio månader efter bröllopet med Margherita och en

son 16 månader senare. Så får han äntligen igenom sin första opera på La Scala i Milano, vilket inte avvärjer katastrofen. I augusti 1838 avlider hans lilla dotter Virginia 1,5 år gammal, och 14 månader senare avlider även hans lille spåde son. 26 dagar efter lillens bortgång får hans första opera premiär på La Scala, men hans hustru kan inte klara av de båda barnens död. 7 månader efter den medelmåttiga operans medelmåttiga premiär avlider hon – hon har helt enkelt av naturliga skäl tappat sugen. Under dessa omständigheter äger han att komponera en komisk opera, som gör fullkomligt fiasko. Livet gycklar med honom med grymmaste tänkbara ironi. Karriären med dess struntframgångar har kostat honom hela hans familj, och han ger sig själv skulden. Allt har blivit honom likgiltigt, och han vill bara glömma allt vad musik heter. Hans teaterchef övertalar honom ändå att kasta en blick på ett spännande libretto om kung Nebukadnesar av Babylon, och han tar det som ödets fortsatta grymt sardoniska spel med honom. En textrad om frihet lyser dock upp hans sinne, och det blir en opera i alla fall, "*Nabucco*", hans första stora och avgörande framgång. Han blir etablerad, från och med nu är det raka spåret för honom som operakompositör och -regissör, men han accepterar den vunna karriären med avsmak och betraktar den mest som ett hån av hans olycka. Han tar på sig operakomponerandet som en sorts terapeutiskt slavarbete, ett slags självplågeri för att vinna någon sorts frihet på köpet från sina sorger och skuldkänslor.

I opera efter opera skymtar och återkommer sedan ständigt problemet med den misslyckade fadern, ett trauma som han aldrig blir av med och aldrig kan bearbeta färdigt. Typexemplet är den stackars Rigoletto, som oavsiktligt blir skyldig till sin egen enda dotters död – hans musikaliskt mest gediget helstöpta opera och melodiskt rikaste. Ännu så sent som i "*Don Carlos*", hans fjärde sista opera, intas centralscenen av den misslyckade kung Filip II, som skall bli sin egen sons mördare, i en skärande bitter monolog.

Han finner någon sorts tröst i hans teaterchefs avlagda älskarinna, Giuseppina Strepponi, som trots allt blir hans lindrande livsledsagarinna. Hon är en märkt dam med illegitima barn, hon är frånskild och kan inte gifta sig därför, och deras samliv lider under vanryktbarhetens komprometterande tadel. "*La Traviata*", "*Den vilseförda*" om den vanärade och döende kurtisanen Violetta är helt inspirerad av Giuseppinas kärlek – och har med tiden vuxit sig till att bli Italiens mest älskade opera. Den grep Giuseppina själv så djupt att hon aldrig någonsin kommenterade den.

Hon ville inte bli en belastning för Verdi. Hon försökte faktiskt skona honom för henne och låta honom få ha sin frihet, hon försökte av ren självuppooffring flytta från honom till Paris, men han skrev ett brev till henne som gjorde det så helt klart för henne hur mycket han behövde henne, att hon förbarmade sig över hon om och accepterade honom. Det brevet har aldrig blivit känt. Hennes sista önskan i livet var att det skulle begravas med henne vid hennes hjärta.

Med sin bondska grovhet blev Verdi aldrig någon ordets man själv, ehuru han älskade att läsa, mest Bibeln och Shakespeare. Framför allt Shakespeare blev hans outtömliga inspirationskälla, i synnerhet som han i likhet med alla den tidens operakompositörer måste dras med erbarmliga librettister som egentligen bara kunde skriva såpor – det var bara Berlioz och Wagner som kunde skriva egna libretton. Wagner föraktade Verdi, som han föraktade alla utom sig själv, medan Verdi kunde uppskatta Wagner efter förtjänst och studerade hans partitur uppmärksam, men inför Wagners pekoralt tomma floskliga textmassor kunde Verdi suckande utropa: "Shakespeare, var är du?" och söka tröst hos engelsmannen som bot för det tyska elefantiasismaneret.

En text speciellt återvänder Verdi ständigt till, och det är "*Kung Lear*" – den mest misslyckade fadern av alla, som i misstag belönar sina två falska döttrar och förskjuter den enda hederliga, med

katastrofala mänskliga och politiska konsekvenser, som om han i detta ämne äntligen kunde bli fri från sig själv som den misslyckade fadern. Vi vet att han brottades med ämnet i hela sitt liv, och en legend berättar, att han faktiskt fullbordade sin opera "*Re Lear*" och ville tillägna den Wagner i ett försök att upprätta en vänskaplig förbindelse med sin grymmaste konkurrent. Franz Werfel, mest känd för "*Sången om Bernadette*" och som flydde från Tyskland tillsammans med bröderna Thomas och Heinrich Mann, har skrivit en roman "*Verdi*" om ämnet, där Verdi besöker Venedig inkognito för att presentera sin opera "*Re Lear*" för Wagner, som då är där. Men han tvekar av blygsamhet och uppskjuter mötet dag efter dag, och när han äntligen vågar sig fram till Wagners dörr har tysken just avlidit. I förtvivlan över ödets ständigt förföljande grymhet förstör då Verdi hela operan för gott, liksom Sibelius brände sin åttonde symfoni under andra världskriget. Om historien är sann eller inte har aldrig kunnat verifieras eller motbevisas, men den illustrerar nästan med skärande skärpa hur problemet med den misslyckade fadern ständigt förföljde Verdi – och kanske hans största mästerverk till döds.

En annan intressant och föga utforskad del av Verdis långa liv var hans politiska karriär. Hans liv råkar sammanfalla med Italiens mest dynamiska utveckling under 1800-talet från den feodala medeltid som fortfarande dominerade större delen av landet till en enad modern stat. Han kände och umgicks med alla de ledande krafterna bakom detta, framför allt Alessandro Manzoni, Camillo Cavour och Giuseppe Mazzini, och han blev så intimt förknippad med "*il risorgimento*" att hans namn blev synonymt med den nya ordningen. (Viva VERDI blev ett slagord, som stod för "*Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia*", då kungen blev den nationella symbolen för Italiens enhet.) Verdi blev själv deputerad och satt i parlamentet en tid för att sedan bli senator på livstid.

Paradoxalt nog innebar de politiska omvälvningarna också att Verdi trots allt kunde gifta sig med Giuseppina. I april 1859 inleds Italiens frihetskrig mot Österrike, som kulminerar den 24 juni med det blodiga slaget vid Solferino, där Henri Dunant fick upp ögonen för nödvändigheten av någonting som Röda Korset. Krigsturerna med åtföljande politiska kompromissturer leder till att egentligen bara Piemonte blir helt fritt, och det är där med de nya civilrättslagarna som Verdi och Giuseppina kan gifta sig, fastän hon fött barn med två andra män, den 29 augusti 1859. Han är då 45 och hon två år yngre. De fick aldrig något eget barn, men Verdi adopterade Giuseppinas dotter Maria Carrara, som blev hans universalarvinge.

Mot slutet av hans liv fick han också äntligen en värdig librettist, tonsättaren Arrigo Boito av delvis polsk börd, som åsidosatte sitt eget komponerande för att helt samarbeta med Verdi. Deras båda operor tillsammans, "*Otello*" och "*Falstaff*", som Verdi komponerade vid 73 respektive 79 års ålder, utgör äntligen tillfredsställande Shakespeareomvandlingar till opera och är oöverträffade som sådana. Ingen opera satte Richard Strauss högre än "*Falstaff*", Verdis enda komiska opera.

Operan

Det var på den tiden när operan ännu låg i sin barndom och mest var en dynamiskt expanderande experimentverksamhet, som i synnerhet drog till sig alla mindre seriösa kompositörer, utom i Italien, där alla kompositörer var seriösa, hurdan skräpmusik de än komponerade, ty även den lägsta sortens skräpmusik var i Italien alltid av kvalitet. Somliga kompositörer gjorde kometkarriärer genom operans

enorma eskapistiska möjligheter, som Rossini, som väl blev musikhistoriens rikaste kompositör och det bara på sina operor, medan det gick sämre för andra, som det ökända fallet Mozart, som varken kunde hålla i sina pengar eller sin hälsa, och, ännu värre, Pergolesi, som dog bara 26-årig av sin sjuklighet, som verkligen inte var hans eget fel, liksom inte heller Schubert, som bara råkade illa ut genom olyckliga kontakter och dog 31-årig men med den hämnden att hans musikproduktion ändå hann bli överlägsen alla andras.

Det var ett sådant olyckligt fall som jag tillkallades för att förhindra, när en olycklig impressario i Milano tog kontakt med mig och bad mig rycka in för att hindra en ung kompositör från att begå självmord. Det visade sig att den kompositören svävade i en betydligt värre fara än bara självmord. Han stod i beråd att lämna musiken helt och hållet.

Jag kände honom mycket väl som en särdeles orättvist olycksdrabbad stackars musiker, som kom från mycket enkla förhållanden och hade måst kämpa sig fram den hårda vägen som byorganist med erbarmliga kyrkokörer att kämpa med ute på landsbygden, tills han fick nog och beslöt att satsa sitt liv på storstaden, som då var Milano och ett lokalt operacentrum genom den nya förnäma operan La Scala, som redan stod på den internationella kartan som en tongivande operascen. Alla operor som framfördes där noterades av den internationella musikpressen.

Men denne stackars man hade inte lyckats göra någon lycka. Tvärtom. Han hade haft ett relativt harmoniskt liv ute på landsbygden, där han fått den hustru han hade önskat och med henne två barn i ganska snabb följd, så han hade åtminstone välsignats med ett synnerligen lyckligt äktenskap, tills plötsligt det ena barnet dog i en försåtlig sjukdom som ingen kunde göra något åt. Hans hustru Margherita var otröstlig och tog det fruktansvärt hårt av helt naturliga orsaker, medan Giuseppe, som han hette, begravde sig i arbete, som var hans musik. Han var en ganska svår natur, de som haft erfarenhet av honom tidigare hade bedömt honom som ett hopplöst amatörfall utan originalitet och helt utan begåvning, och dessutom var han tjurskallig och svår att nå fram till, då han var envis som en åsna. Min vän impressarion, en viss Merelli, trodde ändå på honom och gjorde allt för att uppmuntra honom, då hans första opera ingalunda gjort fiasko men dock inte blivit mer än ett löfte för framtiden, vilket Merelli gjorde allt för uppmuntra Giuseppe till att infria. Det skulle bli en munter opera buffa i Donizettis stil, en uppsluppen komedi full av glada infall, men den nödvändiga inspirationen ville inte riktigt infinna sig, då även det andra barnet blev sjukt och dog. Modern var otröstlig och blev sjuk hon också, av naturliga orsaker. Hon hade varit innerligt älskad av Giuseppe, båda deras barn var sannskyldiga kärleksbarn, och så dog de båda två. Modern kunde inte komma över det. För henne var det hennes livs nederlag, och hon bara grät efter barnen varenda natt, medan Verdi måste komponera en komisk opera. Det kunde ju vem som helst förstå att det aldrig riktigt skulle kunna bli någon helt övertygande komik under sådana omständigheter.

Katastrofen blev total när även Margherita dog ett halvår efter sitt andra barn. Den komiska operan gjorde dunderfiasko, då den inte alls var rolig, och Giuseppe ville bara skrota sin karriär innan den hade börjat. Det var då Merelli tillkallade mig.

”Ni måste försöka rädda hans liv, min vän. Att överge musiken är värre än att dö. Det får han bara inte göra. Jag har gett honom ett ypperligt libretto som skulle passa honom perfekt, fyllt av dramatiskt pathos som han skulle kunna göra mycket av, det vet jag, men det gäller bara att få honom att fatta pennan. Snälla ni, gör en insats, om ni kan, och musikhistorien skulle bli er oändligt tacksam. Det krossar mitt hjärta att se en så ordentlig och noggrann musiker med alla dramatiska förutsättningar för att bli en

bra operakompositör gå förlorad för min teater, när han som dramatisk tonsättare just är som enkom gjord för min teater!”

Jag lovade göra ett försök att tala Giuseppe Verdi till rätta men vägrade lova något som helst resultat. Jag visste hur dessa italienska operakompositörer kunde vara, fullständigt hopplösa i sin omedgörlighet och enkelriktade envishet, medan de sedan kunde explodera i en fullständigt oväntad riktning åt ett helt annat håll. De gick alltid till överdrift, och man kunde aldrig veta åt vilket håll. De var den yttersta nyckfullheten.

Dock var Verdi jämförelsevis sansad och verkade förvånansvärt flegmatisk för att vara italienare och med vad han hade gått igenom, så jag försökte försiktigt treva mig fram mot hans hjärta, men han hade definitivt gett upp. Han ville inte ens höra musik längre, än mindre komponera en enda ton mer.

”Är det Merelli som skickat er på mig?” frågade han buttert burdust som om mitt svar måste vara en förolämpande bekräftelse på hans mörkaste uppfattningar om sin arbetsgivare, men jag vägrade tillfredsställa honom på den punkten.

”Nej, det är musiken jag representerar i det här fallet och inte Merelli eller hans teater. Giuseppe, ni har melodins gåva, och den förpliktar till förvaltning, då det är den högsta gåva en konstnär kan ha. Ni har en guldgruva av melodier inom er, som ni tänker ge er ut på det dåraktiga företaget att försöka begrava levande, medan ni därmed bara skulle förstöra ert eget liv. Det kan inte musikens muser acceptera.”

”Ni talar om begravning. Det är inget nytt för mig. Inom två år har jag förrättat tre begravningar inom min egen familj, och alla tre var oskyldiga. De hade inte gjort något. Det var musiken som tog deras liv, ty jag bara arbetade med musiken och försummade dem. Om jag ägnat mig mer åt dem hade de fått leva. Margherita grälade ibland på mig för att jag bara var besatt av musiken, medan jag försvarade mig med att jag måste förtjäna familjens levebröd, vilket jag bara kunde göra med musiken, medan jag bad dem ge sig till tåls tills jag gjort genombrott och min karriär blev säkrad. Jag älskade henne. Jag tillbad henne redan som yngling, hon var dotter till min främsta vän och välgörare, jag hade inte kunnat bli bättre eller lyckligare gift, och så kräver min grymma arbetsgivare musiken att jag skall arbeta ihjäl mig för den för några spottstyvrar så att min familj kan få mat för dagen, och så försummar jag ihjäl familjen i musikens slavtjänst. En så omänsklig arbetsgivare måste jag vägra att tjäna mera. Hon har bedragit mig med att ta min familj ifrån mig med att tvinga mig arbeta så hårt för henne att min familj måste dö ifrån mig av försummelsens sjukdom.” Han var bitter men fullkomligt sansad och saklig, vilket jag tolkade som ett tecken på beundransvärd stoicism. Men jag gav mig inte.

”Nej,” sade jag, ”ni kan inte anklaga musiken och er själv för er familjs tragiska bortgång. Det var naturen, och när naturen ställer till det är det aldrig mer än bara en oskäligen olycka, som ingen är ansvarig för, ingen levande själ och allra minst naturen själv. Det är bara naturens gång. Vem som helst kan dö knall och fall utan anledning, och det är ingens fel. Det värsta man kan göra är att pådyvla människor skulden för vad naturen ställer till med enligt biologins oberäkneliga och oförutsägbara lagar, men allra orättvisast är man om man anklagar sig själv för naturens oförklarliga nycker.”

”Jag tror ändå det är Merelli som skickat er på mig för att lura mig in i musiken och hans slavtjänst igen. Jag känner ju er knappt. Ni skulle aldrig ha kommit hit och uppsökt ett olycksdrabbat hem av er själv, då vi inte ens är släkt, men Merelli kan inte lura mig. Se här. Han lurade på mig det här librettot, som en sorts satanisk frestelse att få mig på fall med, se här, det är ett fantastiskt stoff med dramatiska personligheter och skeenden omkring Nebukadnessar och intrigerna omkring honom vid det praktfulla hovet i Babylon, där hebréerna sitter i kläm som en förtryckt folkgrupp, precis som vi är förtryckta av

österrikarna...” Plötsligt drömde hans tankar bort med honom, och han fick något frånvarande i blicken. Jag tittade i hans libretto och ögnade flyktigt igenom några sidor och insåg genast hur dramatiskt materialet var och räckte det tillbaka till honom med orden: ”Det är ett libretto av oemotståndligt musikalisk karaktär. Det tvingar till tonsättning.”

”Det är precis vad Merelli sade till mig!” utropade han argt och kastade manuset ifrån sig, så att det gled ner på golvet och öppnade sig.

”Fy skäms, maestro! Det är bibliskt material.”

Det var som om mitt ord väckte någon besinnig hos honom, kanske hans barndoms medfödda respekt för den heliga skriftens ord, ty han böjde sig ner och plockade upp manuset precis där det var uppslaget och läste den första vers som kom för hans ögon. Han var omedelbart som trollbunden, och jag kunde se hur hans kreativa fantasi plötsligt hade fått vingar.

Det behövdes inte mer. Jag förstod genast att han var räddad, och att han skulle sätta i gång och arbeta med librettot. Konsten hade segrat över livets motgångar och naturens prövningar, eller rättare sagt, den själsliga kreativiteten hade övervunnit den krassa realismens sorgtyngda jordiskhet, och musiken hade segrat över olyckan. Jag behövdes inte mer. Jag avlägsnade mig omärkligt och smög mig ut utan att han mera var medveten om mig, ty han hade helt förlorat sig i en dynamisk explosion av inspiration.

Resten är musikhistoria. *Nabucco* om den olycklige kung Nebukadnessars svåra personliga kris med sinnessjukdom och hovintriger blev kanske den mest framgångsrika operan på La Scala någonsin, och många bedömer den som Verdis bästa opera ännu idag. Framför allt fann han i den nyckeln till den italienska folksjäl, förtryckarsituationen i operan mot hebréerna har han psykologiskt träffat helt rätt när han identifierar den med italienarnas under österrikarna, och detta kände italienarna, som genast tog Verdi till sitt hjärta för evigt, där han alltid har stannat.

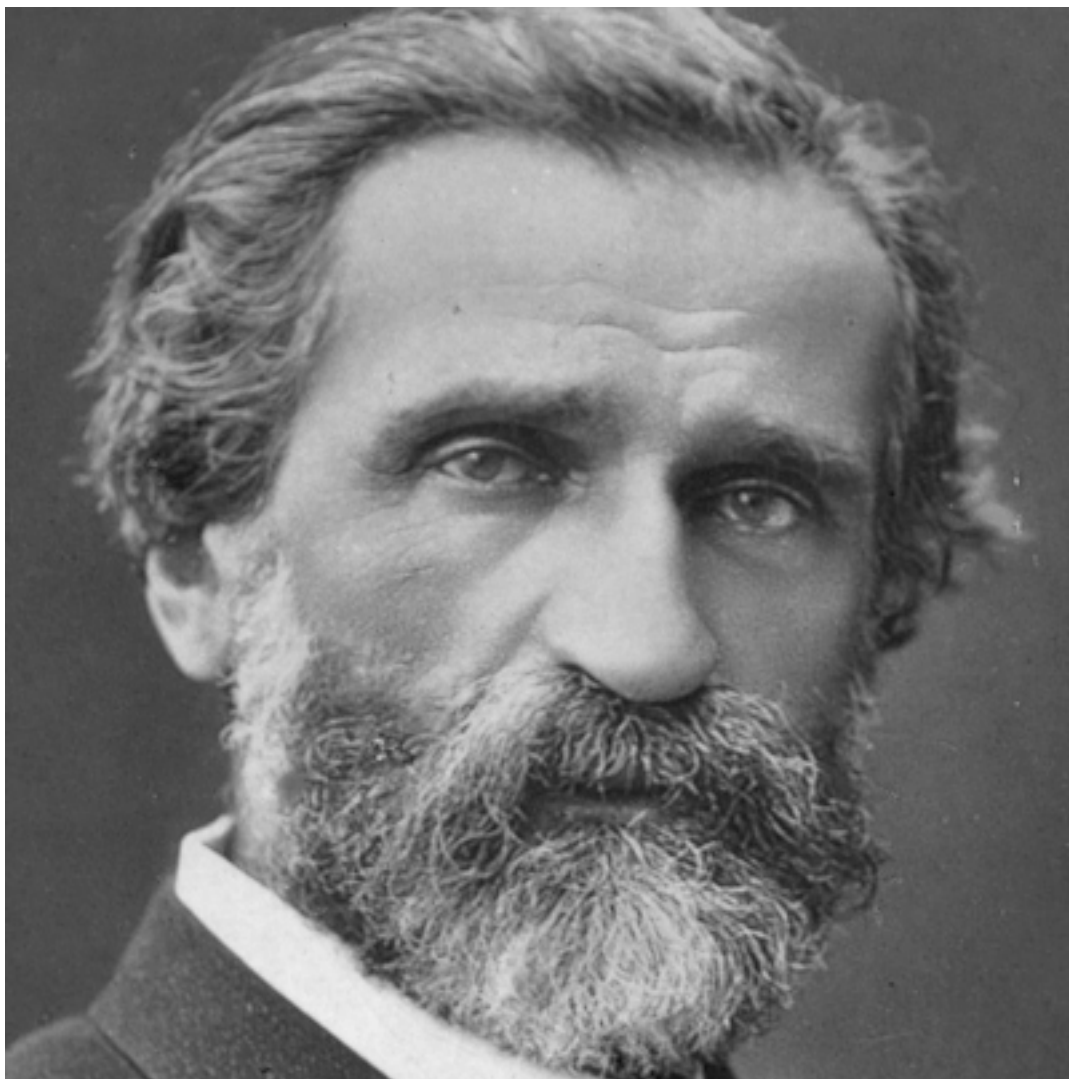
Det följde sedan ett tjugotal operor av samma gigantiska format, vanligen tre eller fem akter, alla bräddfyllda med körer och dynamisk orkesterdramatik som underlag för världens främsta kultur för frambringandet av goda sångare, och det italienska språkets ställning som musikens modersmål blev därmed oomkullrunkeligen befast för alltid. Ändå försökte Verdi överge musiken en gång till.

Det var efter *Aida* som han var mätt på sin karriär och ville dra sig tillbaka. Han var bara 60 men ville försvinna helt från operan för att få ägna sig åt sin trädgård och jordbruk på sin Villa Agata, och han kastade sig ut på denna praktiska företagsamhet med en sådan fanatism, att alla som kände honom som musiker blev oroliga på nytt för att han skulle gå förlorad. Det var då hans andra hustru, som han först som gammal blivit gift med och aldrig fått barn med, Giuseppina Strepponi, som dock hade haft flera barn och män tidigare, som övertalade mig att komma och tala honom till rätta igen. ”Det är inte bra för honom att han inte arbetar med musik längre. Hans själ håller på att gå förlorad. Jag känner inte längre igen honom, och han verkar nästan avsiktligt hålla sig borta från all kontakt med mig för att bara umgås med sina bönder.”

”Men han är ju bonde,” genmälde jag, men lovade likväl att försöka.

Verdi tog emot mig med gott humör. ”Är det min hustru som har sänt er?” genomskådade han mig genast och skrattade med glimten i ögat. ”Ni har lurat mig en gång men kan inte göra det en gång till.”

”Men snälla maestro, det var inte mitt fel att ni råkade ut för *Nabucco*. Jag visste ingenting om operan och dess frestelser förrän ni visade den för mig. Jag kunde aldrig ana att den skulle bli en sådan succé.”



”Men den kedjade mig fast vid musiken som galärslav för trettio år framåt. Jag hade aldrig överlevt den trälldomen om jag inte haft min kära Giuseppina vid min sida. Hon räddade mig från undergång i musikens arbetsträsk och hindrade mig alltid, när det behövdes, från att arbeta ihjäl mig, och nu skickar hon er på mig för att jag skall återvända till den grottekvarnen igen? Ser ni inte att jag har det bra här. Jag behöver inte musiken längre. Den kan Wagner och hans anhang slita med hälsan, som har alla de pretentioner som jag saknar. Jag mår mycket bättre med min kroniska avkoppling i naturen. Jag kan inte få det bättre, och musiken vill bara ta min själ ifrån mig. Jag har stretat emot i trettio år och äntligen lyckats, och då ska inte ni komma hit och försöka få mig på fall igen.”

Då kom det ett bud. Jag tror det var en av trädgårdsmästarna som med bekymrad min och något försagd för att han måste störa mästaren kom fram till honom och meddelade honom något. Det var tydligen något brev. Mästaren blev genast djupt allvarlig, och hans redan djupt liggande ögon blev ännu djupare medan pannan rynkade sig i svår eftertanke inför en ny oväntad prövning.

”Vad har hänt?” frågade jag deltagande. ”Jag hoppas det inte har hänt signora Giuseppina något.”

”Det är inte hon,” sade mästaren. ”Det är min gamle vän Alessandro Manzoni. Han har dött. Ingen betydde så mycket för Italiens enande som han, då det var han som organiserade det nya italienska nationalspråket. Jag kände honom alltför väl, och han betydde hela världen för Italien. Det kan inte bara

bli en vanlig begravning för en sådan man. Det måste bli en ordentlig Requiemmässa, och det är bara jag som kan komponera den.”

Jag urskuldade mig genast. ”Jag har ingenting med detta att göra. Jag svär att jag inte anade något.” Verdi log.

”Ni är lika oskyldig denna gång som förra gången. Men det är precis samma sak nu som då. Ni råkar komma in i mitt liv just när jag försöker lägga av med den påfrestande musiken, när det inträffar något som formligen tvingar mig att ta upp arbetet med den igen. Det är inte ert fel, även om sammanträffandet är märkligt. Men jag måste be er om en sak.”

”Jag står gärna till tjänst med vad jag kan.”

”Om jag efter denna Requiemmässa, som måste komponeras, sedan på nytt försöker dra mig tillbaka från musiken för gott, så kom då inte ännu en gång tillbaka och tvinga mig ner i diket igen.” Jag lovade att försöka låta bli.

Icke desto mindre blev det ännu en situation, men jag behövde inte hjälpa till de gångerna. Han hade vant sig vid att ständigt bli kallad tillbaka när han dragit sig ur kriget. Efter hans berömda och fantastiska Requiem, som i viss mån alltjämt är det yppersta som har skapats, drog han sig tillbaka på nytt, men han plågades av att han alltjämt hade ett arbete ofullbordat. Det var hans svåra dust med Shakespeare och dramat om Kung Lear, som en gång i tidernas begynnelse hade kastat in honom i ambitionen att bli operatörsättare just för att få komponera den operan, som han aldrig lyckades med. Han kämpade med företaget genom hela livet och återvände ständigt till det utan att det blev något, och det var kanske för att kompensera det misslyckandet som han i stället försökte trösta sig med Otello. Det var ändå Shakespeare, men det var inte tillräckligt. Det var inte samma dramatik som i Kung Lear. Det var då han själv bemödade sig om att få tag på mig och kallade på mig för att be om råd i en svår situation.

”Vad är problemet?” frågade jag.

”Jag blir inte av med Shakespeare. Det var han som fick mig att över huvud taget vilja börja komponera operor, bara för att få sätta upp dem på scenen och ge dem den rätta dramatiken genom min musik, men det viktigaste fattas. Kung Lears sorg och tragedi är för överväldigande för att min sorg skulle räcka till för den.”

”Så ni vill ändå fortsätta komponera operor, fastän ni ideligen försökt sätta stopp för denna verksamhet, som ni fick nog av redan innan ni började. Har då inte ni känt en större sorg och smärta än någon annan kompositör när ni förlorade er hustru och era barn, som orättvist berövades er av en grymhet värre än Kung Lears omänskliga döttrar? Kan ni då inte använda er av den egna yttersta smärtan för att gestalta konung Lears?”

”Tror ni inte jag har försökt? Jag vet inte hur många utkast jag gjort, och någon akt blev väl till och med färdig, jag ville presentera den för Wagner i Venedig för att äntligen få honom till vän, jag reste dit för att söka upp honom för att liksom få hans sanktionering av att min musik genom kung Lear kanske äntligen kunde finna nåd för hans ögon, men när jag kom fram dit hade han precis dött. Då blev jag så förtvivlad att jag rev sönder hela akten.”

”Det går troll i era tragedier, maestro. Ni skriver de värsta tragedier som någonsin komponerats för operascenen, men de överträffas gång på gång av verkligheten och dramatiken i ert eget liv. Jag kan bara försöka trösta er med att det inte är ert eget fel.”

”Skall jag då ge upp och betrakta mig själv som misslyckad och acceptera att jag aldrig får den opera komponerad som jag enkom blev operakompositör för att få komponera?”



”Så illa är det inte. Ta det lugnt, maestro. Ni har ert på det torra. Ni har komponerat 24 mästerliga operor som kommer att förbli kroniskt outslitliga, medan Wagners operor i motsats till era i stället för alltid kommer att bli en pina för känsliga öron och en ständig källa till kontroverser genom hans omänskliga översittarattityd och mänskliga hänsynslöshet.”

”Tala inte illa om Wagner.”

”Kan man göra annat om honom? Nej, käre maestro, ni och Shakespeare är mänskliga i motsats till honom. Ni måste ju inte komponera just Kung Lear. Han har skrivit andra mänskligare pjäser, om det nu var han som skrev dem. Hur vore det om ni äntligen skulle rehabilitera ert enda operamisslyckande

någonsin, det där buffafiaskot som ni skrev medan er hustru dog, med att verkligen äntligen komponera en rolig opera? Det finns många roliga ämnen hos Shakespeare.”

”Vad föreslår ni?”

Jag tog till första bästa och nämnde med en axelryckning, liksom i förbigående: ”Falstaff?”

”Baryton,” sade han genast. ”Jo, han är rolig. Man kan göra en buffa av honom. Han kan få hela publiken att skratta åt sig, och samtidigt kan han skratta åt hela publiken. Världen och livet är ju en enda stor fars, vars löjlighet man aldrig kommer ifrån, vilka tragedier som än försöker spöka sig fram i den och störa den, men farsen kvarstår alltid som livets själva oförbätterlighet i sitt löjliga innersta väsen.” Och han försjönk i tankar och började snart nynna något litet tema, som han omedelbart fäste på papper. Liksom förra gången avlägsnade jag mig försynt och omärkligt, han glömde bort mig genast och sade liksom för sig själv: ”Jag får sätta Arrigo Boito på librettot,” medan jag lämnade honom i fred. Dess värre hade jag ännu en gång egentligen oavsiktligt satt honom i arbete, och jag kände mig nästan skyldig till misshandel och bedrägeri, för han var ändå redan 80 år gammal.

Dock träffades vi ännu en gång, då han hade den stora älskvärdheten att bjuda mig till premiären på ”Falstaff”. Han kom upp till mig strax innan enkom, som han sade, för att tacka mig för Falstaff.

”Det var inte mitt fel,” sade jag. ”Det var ni själv som gjorde honom.”

”Ja, det var ingens fel,” sade han med ett lätt småleende, ”men vet ni vad, jag vet nu varför jag aldrig lyckades med Kung Lear.”

”Berätta. Vad var det för fel på honom?”

”Felet var det, att han är alldeles för olycklig. Allt går ju åt pipan för honom, han blir galen, hans döttrar förråder honom, och till slut drabbas han av att hans enda trogna dotter, den enda som älskade honom, blir hängd av sina systrar. Det är för mycket. Men jag är musiker och inte dramatiker. I dramatiken kan man åstadkomma hur mycket förskräckliga olyckor som helst, den kan vara alldeles förfärligt tragisk, och det är litteraturens stora grej, att den alltid kan överväldiga med chockerande skeenden, men musik är inte musik om den inte är harmonisk. Kung Lear kunde aldrig göras musikalisk. Han är för olycklig och slutar för olyckligt, medan musiken kanske är det enda här i världen som alltid slutar lyckligt.”

Jag funderade över denna träffande betraktelse ett ögonblick, och han om någon visste vad han talade om när det gällde musik, men när jag såg upp igen var han borta. Denna gång var det han som omärkligt hade smugit sig bort för att lämna mig i fred.

Den försynte Amilcare Ponchielli (1834-86)

Det finns många paralleller mellan Ponchiellis och Verdis liv. Båda kom från ytterst enkla byförhållanden, men om Verdi mötte oerhörda svårigheter på livets väg i form av både yttre motgångar och katastrofer jämte egna personliga blockeringar, så gick Ponchiellis karriär tämligen spikrakt med raketfart utan något som kunde stoppa honom. Vid tio års ålder hade han redan komponerat en symfoni, vid 20 var han färdigt utexaminerad från konservatoriet i Milano i ämnena musikteori, piano och komposition, och vid 22 hade han komponerat sin första opera, ”*I promessi sposi*”, ”De trolovade”, Alessandro Manzonis stora italienska nationalroman, som ehuru ständigt omarbetad alltid förblev Ponchiellis mest framförda opera i Italien.

Han hade det alltså tämligen lätt för sig, till vilket bidrog hans vinnande personlighet. Han var en

utomordentligt sympatisk och ödmjuk man, som hellre drog sig undan än deltog i intriger, som aldrig gjorde reklam för sig eller försökte forcera sina verk, och som alltid böjde sig för andras viljor. Hans enda svårigheter härrörde från denna ovilja att hävda sig själv. Han skulle ha fått en tjänst vid Milanokonservatoriet som lärare i kontrapunkt men manövrerades ut av intriger och andras nepotistiska intressen. Som operakompositör drogs han i årtal med eländiga librettoförfattare, varför hans operor ofta misslyckades, tills han fick tag på Arrigo Boito, (sedermera Verdis favoritlibrettist och diktaren till dennes sista operor "*Otello*" och "*Falstaff*" utom kompositör själv,) som gav honom tillfället till hans största opera, "*La Gioconda*" 1876. Han var då redan lyckligt gift och fick tre barn innan han gick bort alldeles för tidigt vid bara 51 års ålder.

Operan "*La Gioconda*" förtjänar ett omfattande kapitel för sig. Den förblir en av operahistoriens mest märkliga operor genom sin oerhörda dramatiska slagkraft. Arrigo Boitos libretto är kanske dennes mest genialiska bidrag till operalitteraturen. Av en extremt överspänd Victor Hugo-pjä, långt värre än både "*Rigoletto*"-förlagan och "*Ringaren i Notre Dame*", har Boito sammanställt ett stycke bländande virtuos operadramatik. Den saktmodige Ponchielli saknade kanske det överväldigande blodfulla temperament som denna text krävde, men bitvis gör hans musik operatexten mer än bara rättvisa.

Det hela tilldrar sig i Venedig på 1600-talet. Huvudpersonerna är den intagande skönheten "*La Gioconda*" som lever ensam med sin blinda mor men åtrås vanvettigt av skurken Barnaba, en äventyrare av värsta slag. För att komma åt *La Gioconda* drar han sig inte för att anklaga hennes blinda mor för häxeri. Denna intrig kompliceras av att stadens storinkvisitor Alvise, som äger att döma *La Giocondas* blinda moder, råkar ut för det ödet att hans hustru Laura lämnar honom. Han får alltså händerna fulla med dels målet mot *La Giocondas* blinda mor och med att sätta efter sin fru som rymt med den ädle guesaren Enzo Grimaldo. Laura och Enzo älskar varandra innerligt, men intrigerna kompliceras ytterligare av att det finns en annan som älskar Enzo än mera innerligt, och det är ingen annan än *La Gioconda* själv.

För att ställa sig väl hos storinkvisitorn och komma åt *La Gioconda* förråder skurken Barnaba Lauras flykt och Enzo åt Alvise. Denne dömer sin hustru till döden, men *La Gioconda* råkar befinna sig på samma skepp som flyktingarna och börjar intrigera. Skurken Barnaba får som lön för sina intrigers mödor både *La Gioconda* och hennes blinda moder i sitt våld, men före det har *La Giocondas* manövrers mekanismer redan börjat rulla. Genom hennes kärlek och självuppooffring kommer Laura och Enzo undan och får varandra medan hon ger sig åt skurken Barnaba. Denne har då brutit alla sina löften till *La Gioconda* och låtit mörda hennes blinda moder, men *La Gioconda* överlistar honom ändå: just när han tror sig ha vunnit henne stöter hon dolken i sitt bröst, ett självmord mera spektakulärt och effektivt än *Madame Butterfly*.

Operan är oförglömlig genom framför allt huvudpersonen *La Giocondas* karakterisering. Hon älskar innerligt och totalt men avstår från denna kärlek för att i stället offra sig fullständigt. Hon inte bara står på samma nivå som *Isolde*, *Madame Butterfly*, *La Traviata* och *Tosca* utan överträffar i viss mån dessa genom att till sin tragedi och totala självuppooffring foga en överväldigande dramatisk effektfullhet. Hennes självmord är lika dramatiskt som *Toscas*, men *Tosca* räddar inte någon, medan *La Gioconda* faktiskt har räddat kärleken.

Det hör till saken att Ponchielli var lärare åt både Puccini och Mascagni. Det var Ponchielli som uppfordrade Puccini till att börja komponera operor, och många av de mest typiska och slagkraftiga elementen i Puccinis och Mascagnis bästa operor skönjer man tydligt redan i Ponchiellis "*La Gioconda*": den djärva koloriten, de extrema passionerna, de överteatraliska effekterna, den in absurda

uppskruvade dramatiken. Verdi kunde aldrig åstadkomma något sådant utan höll sig konsekvent och nästan puritanskt inom anständighetens gränser. Både Tosca och Madame Butterfly är otänkbara utan La Gioconda, och det är nästan övertydligt hur både Puccini och Mascagni inspirerades till att överskrida alla gränser för dramatisk hänsynslöshet genom Ponchiellis exempel. Genom Boitos fantastiska libretto kunde Ponchielli bryta den väg som pionjär vilken sedan Puccini, Leoncavallo och Mascagni med de andra veristerna kunde ta ut svängarna i och exploatera fullt ut.

I "*La Gioconda*" ingår även den lilla oskyldiga baletten "Timmarnas dans", som blivit Ponchiellis signatur inför evigheten. Walt Disney har illustrerat den med dansande strutsar, flodhästar och krokodiler i "*Fantasia*", och till och med Cornelis Vreeswijk har stulit Ponchiellis melodi ("Brev från kolonin"). Musiken är det mest finurliga och raffinerade som Ponchielli komponerat och visar om något vad denna mästare var förmögen till när han väl en gång gavs fritt spelrum. Han förblir den störste operatonsättaren i Italien vid sidan av Verdi före den "nya skolan" och hade kunnat tävla med denne, om han inte åsidosatts av intriger, och om han fått leva längre.

Alexander Borodin (1833-87)

Borodin var jämnårig med Brahms men dog nio år före denne efter ett påtagligt mycket intensivare liv. Borodin var nämligen både kemist, läkare, ryktbar vetenskapsman och professor utom en sällsynt begåvad kompositör. Det säger sig självt, att han alltid fick problem med att få tiden att räcka till, han älskade nämligen alla sina yrken, han var högt uppburen inom dem alla, och inom kretsen av "de fem" (med Balakirev, Cesar Cui, Musorgskij och Rimskij-Korsakov) var han den obestridliga ledarfiguren och största entusiasten. De vurmade för den "äktryska" musiken (i opposition mot den överlägsne Tjajkovskijs "Turgenevisering" eller "västerlandisering" av den ryska musiken) i den äktryske Glinkas omedelbara efterföljd, och av alla dessa fem begåvade ryska kompositörers verk har Borodins produktion stått sig bäst fastän den är den ringaste. Han fick aldrig tid att komponera, hans opera "Furst Igor" blev aldrig färdig, och hans samlade verk är bara några symfonier, stråkkvartetter och sviter. I stället är hans melodiska och harmoniska språk så renodlat, så extremt koncentrerat och så särpräglat att det i vissa avseenden betecknar juvelen i Rysslands musikkrona. Han är fri från Tjajkovskijs överdrifter och sentimentalitet, han saknar Musorgskijs svaghet för det simpla och grova, han är mycket originellare än någonsin Rimskij-Korsakov, och både Prokofiev och Sjostakovitj har ingenting kvar av Borodins fulländade harmoniska renhet. Närmast Borodin av alla kommer kanske Smetana i Prag med sin raffinerade harmonik. Borodin kom att betyda lika mycket om inte mera för Sibelius än Tjajkovskij, ibland erinrar Borodins skönaste ögonblick om vissa sublimiteter bland Schuberts sista verk, men samtidigt och ändå förblir Borodin oförliknelig. Lyssna bara på *Nottornosatsen* i hans andra stråkkvartett i D-dur eller till de Polovtsiska danserna i "Furst Igor"! Finns det någonting mera lyriskt och harmoniskt i hela musikhistorien? I så fall är det ganska svårfunnet. Han dog hastigt och lustigt mitt under en fest i glada vänners goda lag knall och fall vid bara 53 års ålder. Anton Tjechov var son till en livegen, men Alexander Borodin var son till en adelsman men oäkta som sådan. De skönaste pärlorna i den ryska kulturen har kommit från den yttersta ödmjukhetens enklaste utmarker, som Dostojevskij från Sibiriens källarhål.



Brahms och Clara Schumann.

Detta musikaliska tema, ett av de intressantaste i musikhistorien, kunde utvecklas i oändlighet. Romaner har skrivits om det, men ämnet har aldrig kunnat avslutas eller ens bringas någon klarhet i.

Ämnets fakta är följande. Brahms kommer till Schumanns familj 1853, och därmed är hans lycka gjord, ty Robert Schumann erkänner honom genast inför hela musikvärlden som den nye vägvisaren. Följande år begår Robert Schumann sitt självmordsförsök och söker därefter frivilligt vård på ett sinnessjukhus, där han dör två år senare 1856. Under dessa två år och under ytterligare två år blir Brahms den 14 år äldre Clara Schumanns huvudsakliga moraliska stöd. Efter denna tid 1858 skiljs de som vänner. Deras vänskap består hela livet, men efter en tid beslutar de sig ömsesidigt för att återbörda och förstöra varandras brev till varandra. All korrespondens dem emellan fram till 1858 är förstörd. Clara Schumann dör 76 år gammal sommaren 1896. Brahms har då redan komponerat sitt sista verk "*Vier ernste Gesänge*" som ett dödsoffer till Clara. Han avlider själv tio månader efter Clara.

Man kan framlägga två olika teorier om deras vänskapsförhållande. Den ena är att ingenting oegentligt inträffade, att Clara aldrig bedrog Robert och att Brahms alltid kunde hålla sin obestridliga kärlek till Clara på en välbehärskad platonisk nivå. Detta är den formella teorin som icke motbevisas av något och som Brahms och Clara Schumann nog själva hade önskat vara den enda förekommande.

Emellertid finns det även andra fakta. Schumann träffade Clara för första gången redan 1829 då hon bara var 9 år gammal och han 19. Han friade till henne redan 1835, då hon bara var 16, och fick äntligen gifta sig med henne först fem år senare när hon blev myndig. Sina första fem barn fick Clara under loppet av sju år, och hon fick ytterligare två barn med honom. Hans sinnessjukdom började redan 1844 (tio år före självmordsförsöket) och tilltog ständigt med åren. Ett svårare äktenskap för en ung kvinna med sju barn är det knappast möjligt att föreställa sig, i synnerhet om hennes enda yrke är konsertpianistens och hon blir tvungen att försörja hela familjen.

Brahms var en vacker ung man som föreföll lugn och harmonisk, en idealisk ung musiker för en

modersgestalt att ta hand om, och motsatsen till alla Robert Schumanns fobier och manier; men under den änglalika ytan blödde även Brahms hjärta av kärlekssår från uppväxttiden. Troligen hade han som yngling i Hamburgs musikantkrogar blivit antastad av prostituerade. Under den svåra Schumannkrisen hade han inte ekonomiska medel att kunna ta sig an Clara Schumanns familjesituation, varför han drog sig tillbaka från den möjligheten. Den andra teorin, som skulle medge oegentligheter mellan Clara och Brahms, både understöds och motsäges av alla dessa fakta.

Andra obestridliga fakta är att Brahms fortfor att älska Clara Schumann under hela sitt liv om dock enbart platoniskt. Även Clara förblev Brahms alltid trogen, och Brahms bedrog aldrig hennes kärlek, fastän han en gång blev tillfälligt förlovad. Och med henne dog hans tonsättarskap. Det må vara en slump eller icke.

Alla klassiska tonsättare har haft extrema kärleksliv åt ett eller annat håll. Det normala har varit, att de antingen varit extrema celibatister (som Händel, Haydn, Beethoven, Brahms och Bruckner) eller motsatsen (som Bach, Mozart, Schumann, Liszt och Wagner). Den förstnämnda kategorin har klarat av sitt tonsättarskap och blivit mästare. Den senare kategorin har det varit si och så med. Alla Schumanns överdrifter med musikalisk överansträngning och extrem barnproduktion ledde till sinnessjukdom, hos Tjajkovskij medförde ett extremt känsloliv en fatal homosexualitet, Mozart och Schubert dog sannolikt i syfilis, Wagner offrade hänsynslöst sina egna och andras hustrur på Wagners gudomlighets musikaltare och förlorade både moral, förnuft och mänsklighet, Liszt förblev alltid ekivok och otillförlitlig både som kvinnokarl och kompositör, medan Bach synes vara den enda i detta läger som lyckades bevara både tonsättarskap och kärleksliv i full sundhet. Om musikalitetens och i synnerhet det musikaliska skapandets samband med kärlek och sexualitet kunde lika många avhandlingar skrivas som romaner om Brahms och Clara Schumann.

Schumanns sammanbrott - ur Ahasverus annaler

Det var ett så underbart hem med världens mest inspirerande familj, att man inte kunde lämna det utan att genast börja längta efter det tillfälle då man skulle få möjlighet att göra nästa visit, och ungefär alla tyckte det samma som jag. Det fanns naturligtvis några undantag, både Franz Liszt och Richard Wagner undvek Schumanns och hade tydligen anledning att göra det, även om de inte ville tala om det – jag förstod senare från Clara, att de vid något tillfälle hade medvetet eller inte gjort sig skyldiga till direkta förolämpningar mot Robert. Någon visste att berätta, att Wagner vid något tillfälle vid en soaré hos Schumanns hade förolämpat Mendelssohns minne, vilket gjort Robert så ursinnig, att han aldrig kunnat komma över det. Att förolämpa Mendelssohn var ungefär det mest extremt taktlösa man kunde göra i Schumanns närhet, då Robert egentligen bara hade två gudomligheter att dyrka – vännerna Mendelssohn och Chopin. Det fanns ingenting heligare. Senare fick jag veta, att Mendelssohn vid någon annan soaré gjort sig lustig över Franz Liszt och dennes later, han åbakade ju sig alltid så groteskt på gränsen till löjlighet när han uppträdde vid pianot, vilket direkt inbjöd till parodiering, och ingen kunde göra detta roligare och skickligare än Mendelssohn, vilket den fåfänge Liszt tagit illa upp, hur fullständigt harmlös och godmodig Mendelssohns parodiering än varit, vilket tydligen lett till uppdelningen i de två olika lägren inom ledarskapet för den tyska musiken, Wagner och Liszt med flera modernister å den ena sidan mot Mendelssohn, Schumann och Brahms med seriösa traditionalister å den andra.

Men det rådde ingen tvekan om vem eller vad som ledde den tyska musiken på 1840-talet. Schumann var den självskrivne ledaren, framför allt med sin gränslösa generositet och varma uppmuntran mot

andra musiker. Han var ju utom kompositör även journalist, och det var hans *Neue Musikalisches Zeitung* som angav tonen för hela den internationella musikvärlden, i vilken han alltid skrev de ledande artiklarna. Hans välkomnande artikel om Brahms, där han direkt hälsade honom som den ende värdige efterträdaren till Beethoven om inte rentav som hans reinkarnation, var ett skolexempel på hur fullständigt reservationslös Schumanns generositet och uppriktiga uppskattning av sina medmusiker kunde vara.

Det var när jag besökte deras hem i februari 1854 och väntade mig den vanliga översvallande gästfriheten som jag förstod att något inte var som det skulle. Robert var inte hemma, och Clara var indisponerad. Något hade hänt. Jag väntade förgäves på besked någonstans ifrån, det pratades bakom stängda dörrar, det viskades förbjudna underrättelser, så att jag till slut måste inse, att det inte var lämpligt att jag var där, varför jag diskret drog mig tillbaka och lät hälsa Clara Schumann att jag skulle komma tillbaka vid ett annat tillfälle. Jag fick genast det svaret från en tjänare, att hon var tacksam för detta. Och tjänaren tillade, till min förvåning: ”Hon kommer att behöva alla vänner hon kan få,” vilket mystifierade mig kolossalt. Hur kunde någon som kände henne annat än älska henne och vara hennes bästa vän?

Naturligtvis kunde jag inte lämna situationen så helt ouppklarad. Jag lyckades få kontakt med deras läkare, som mycket kort förklarade, att Robert hade försökt dränka sig i Rhen, att han hade räddats av några fiskare bara för att omedelbart och desperat försöka igen, och när det inte hade lyckats hade han insisterat på att få bli hospitaliserad, vilken begäran hade villfarits. Läkaren ville inte yttra sig om hans tillstånd men lät mig förstå, att inte ens Clara fick besöka honom.

Jag var naturligtvis djupt chockad, i synnerhet som jag aldrig anat något av förhistorien. Denna hade tydligen pågått länge. Redan för fem år sedan hade Robert visat tecken på obalans, vilket hans ständigt sviktande hälsa knappast gjort något för att förbättra. Han hade sedan årtal varit hälsomässigt ytterst labil, och inte ens hans läkare hade kunnat kartlägga eller förstå orsakerna. Läkarna har fortsatt spekulera i detta ända sedan dess och har fortfarande myror i huvudet över Schumanns fall världen över. Det har spekulerats i syfilis och kvicksilverförgiftning, liknande spekulationer som Mozart alltid utsatts för utan ett spår av bevis, och hur i all världen skulle Schumann ha ådragit sig syfilis, som aldrig bedragit Clara men tvärtom varit den trognaste och ädlaste av alla tänkbara äkta män? Hade han slarvat i ungdomen? Vem hade inte det, men han hade aldrig varit sexuellt slarvig och inte ens särskilt vidlyftig, han var inte den typen, han älskade hjärtligt och uppriktigt som vän men anfäktades inte av okontrollerad åtrå, hans andliga bröder och systrar och älskade vänner av båda könen och alla sorter var hur många som helst, men aldrig att han kränkte någon eller blev kränkt av någon – utom av Wagner rent bildligt. Däremot hade han som tjugooåring fått en släng av malaria, och hans läkare menade nog att det var detta som från början underminerat hans hälsa.

Emellertid hade hans ohälsa, om man får kalla det så, tagit sig mycket egendomliga uttryck. Han hade på sista tiden menat sig stå i kontakt med änglar och tagit musikalisk diktamen av dem, mest under natten, och flera av hans sista teman, till exempel det i den sena violinkonserten, menade han sig ha fått direkt av en ängel. Detta var ju naturligtvis dröm- eller hallucinationsfenomen och direkta följder av hans alltid extatiskt entusiastiska idealism och som sådana fullständigt harmlösa, medan ett allvarigare tecken var vad som sedermera fick beteckningen tintinnitus – en eller flera konstant ringande toner i örat. Detta kan ha varit en direkt följd av hans tidiga malaria eller andra senare infektioner och förkylningar men för en musiker ett allvarligt symptom vars betydelse kunde vara hur fatal som helst, när man tänker på hur senare Bedrich Smetana råkade ut för samma sak och slutade som fullständigt vansinnig. Det blev aldrig Robert Schumann. Han fann sig i att sitta hospitaliserad utan besökare i godan ro och klagade aldrig, ehuru han försökte gottgöra sina båda misslyckade självmordsförsök med att i stället svälta ihjäl sig. Naturligtvis gick inte detta heller.

Andra spekulationer har försökt rikta misstankarna mot Claras förhållanden till Roberts vänner, främst till den unge Brahms som ju var en knappt tjugoårig blond skönhet och oemotståndlig med sin överlägsna begåvning kombinerad med ett uppriktigt och djupt allvar. Brahms tog allting på allvar och i synnerhet vänskapen med Robert Schumann och hans hustru – ingenting blev någonsin heligare för honom under hela hans liv. Han gifte ju sig aldrig, och han erkände utan vidare att Clara Schumann varit hans livs enda kärlek. Så dog han också kort efter henne, men något förhållande mellan dem utom rent platoniskt kan det aldrig ha varit. Under krisen visade han en rörande uppmärksamhet mot henne, hon hade ju åtta barn att ta hand om när Robert satt sjuk på hospitalet och måste själv försörja dem alla utan andra inkomster än som pianist, varvid den tretton år yngre Brahms rörande uppoffrade sig för henne och lade sin egen karriär åt sidan tills den värsta kristiden var över. Robert Schumann dog ju plötsligt kort efter att Clara äntligen besökt honom efter två år, varvid efter sin misslyckade självsvältning han fick en sådan aptit, att han faktiskt åt ihjäl sig. Han fick lust att leva igen och gick omedelbart, som han gjort i hela sitt liv, till romantisk överdrift.

Det mest bekymmersamma i allt detta var hur hårt det tog Clara. Hon kände sig skyldig helt utan anledning, medan ju snarare Robert skaffat sig skuld till henne med att ålägga henne åtta barn att ta hand om. Hon var troligen den mest begåvade av alla kvinnliga kompositörer någonsin, hennes fåtaliga verk har alltid hållit sig på repertoaren och kan tävla med Roberts, som de naturligtvis påvisar självklara släktdrag med, ingen gjorde mera för hans musik än hon, medan hon måste lägga sitt eget tonsättarskap åt sidan helt och hållet för att försörja familjen. Brahms förblev hennes bästa vän under alla hennes nästan 40 år som hårt arbetande änka alltid klädd i svart.

Någon skandal, några otillbörliga förhållanden, någon otrohet eller bedrägerier förekom alltså inte, snarare var fallet Schumann kliniskt fritt från allt sådant omfattande båda makarna, utan Robert Schumanns totala fall från toppen av familjelycka, framgång och suveränt ledarskap för världsmusiken till djupaste botten av inkompetens, olycka och undergång förblir ett fullständigt oförklarligt och chockartat mysterium. Få har fallit så djupt från en så hög höjd, och ingen var skyldig till fallet. Psykiatriker må fortsätta undersöka det och klia sina hjärnor i oupphörligt huvudbry för evigt utan att komma fram till mer än ytterligare några gåtfulla detaljer i den intrikata sjukdomshistorien och göra sig skyldiga till hur mycket spekulationer som helst inklusive ärftliga belastningar och ändå bara bidra till den massiva uppsamlingen av medicinskt nonsens. Robert blev upptagen till änglarna och förlorade i processen sin kontakt med sin kropp. Det är den enda rimliga förklaringen jag kan ge till hans upprörande fall, efter Schubert det mest upprörande och hjärtsönderslitande i musikhistorien.

Mysteriet Schumann än en gång.

Schumanns sinnessjukdom har aldrig kunnat ges någon tillfredsställande förklaring. Knappast någon berömd tonsättare har tilldragit sig så mycket bestående läkarintresse som Schumann med alla sina oidentifierbara sjukdomar, i vilka man har trott sig kunna konstatera tusentals symptom men utan att kunna fastställa någon direkt sjukdom. Han led av allt men var aldrig egentligen sjuk – ungefär så lyder summan av århundradenas läkarundersökningar i synnerhet *post mortem* av fallet Robert Schumann. De flesta av alla dessa kvacksalvare har mest spekulerat i syfilis, men om han hade syfilis bröt sjukdomen aldrig ut, och hans fru och många barn tycks inte ha berörts därav. Andra har skylld på homosexuella utsvävningar i ungdomen – Schumann älskade ju att omge sig med unga vackra människor, helst män, ända tills han blev gift. Men hans vidlyftiga umgänge med både maskulin och feminin skönhet som ung tycks inte alls ha varit sinnlig utan snarare renodlat ideell. Vad tusan gick det då åt Schumann egentligen?

Vi tänker inte här försöka ge ett klart svar på denna en av musikhistoriens dunklaste frågor. Men låt oss försöka oss på några vaga försök till konturskisser. Man vet ju trots allt något om Schumann och hans liv och hur han levde.

Hans liv måste betecknas som ett av musikhistoriens lyckligaste, och därom vittnar framför allt hans musik. Hans karaktär var av översvallande känslonatur – han var född den generösaste av alla musikkonstnärer, och han hängav sig alltid totalt åt att hjälpa fram och uppmuntra andra musiker, både levande och döda. Ingen var mer entusiastisk än han för Schuberts musik när den långsamt började upptäckas och föras fram i dagen. Han älskade Mendelssohn, han älskade Chopin, den enda han hade svårt för av sina kolleger var Wagner, – och mest av allt bland sina många musikbröder och lärjungar omhuldade han, älskade han och förde han fram den unge Brahms. Det är knappast troligt att Brahms alls kommit fram och kunnat göra en så gedigen och stabil musikkarriär som han ändå gjorde utan den fantastiska början som Schumann gav honom.

Ingen var mera medveten om detta än Brahms själv. Han bekände sig för resten av sitt liv stå i gränslös tacksamhetsskuld till honom, och hans största komposition, "*Ein Deutsches Requiem*", är skapat med Schumann i åminnelse. Schumanns fru, den ledande världspianisten Clara Schumann, förblev Brahms bästa vän och stöd så länge de båda levde, och när hon dog slutade också Brahms sitt liv, som om han kände att hans eget liv slutade med hennes.

Här börjar vi kanske nalkas att mysterium. Vad var det mellan Robert och Clara Schumann och Brahms? Inte ens de djärvaste musikhistoriska skandalspekulanter har kunnat med att försöka antyda någonting oegentligt, då deras trippelvänskap alltid har framstått som något absolut heligt i musiken – de var tre utövande konstnärer som hjälpte varandra, inspirerade varandra och lärde av varandra. Aldrig har ett enda ord eller ens någon antydning framkommit som skulle kunna kasta den minsta fläck på deras förhållanden.

En enda detalj framstår som mystisk och betänklig. Många år efter Robert Schumanns död kom Clara Schumann och Brahms överens om att förstöra samtliga varandras brev från Roberts sjukdomstid och alla brev som över huvud taget behandlade det ämnet. Och de gjorde det. Inte ett ord har överlevt. All korrespondens dem emellan fram till 1858 förstördes totalt.

Det är den enda oegentligheten i denna trippelvänskap. Vad hade de att dölja? Varför förstöra musikhistoriskt ovärderliga urkunder? Frågan kan inte avvisas. När någonting sätts locket på kan det bara betyda en sak: någonting stinker, och man har någonting att dölja.

Tillbaka till Robert – hans musik är kanske den lycksaligaste i musikhistorien när den är som bäst, hans första samlingar pianostycken har aldrig överträffats i grann bravur, han är helt fri från Chopins melankoli och dystra svärmodsstämningar som nästan helt dominerar all dennes musik, och inte ens Mendelssohn kan överträffa Schumann i dennes totala musikaliska entusiasm. Finns det någon vackrare pianokonsertsats än den första i Schumanns A-moll-konsert? Schumann hade alla anledning att prisa sig lycklig som musiker, i synnerhet sedan alla hans livs ansträngningar krönts med den yppersta tänkbara belöning och alla hans högsta ambitioners tillfredsställelse genom att han fick den han älskade, hans dyrkade elev, den begåvade pianisten Clara Wieck, som själv var kompositör (liksom Mendelssohns syster Fanny, vars plötsliga död hade en ännu fatalare katastrof i släptåg, nämligen Mendelssohns egen död,) och som om någon rätt kunde förstå ett lynnigt geni till make. Deras äktenskap framstår som det lyckligaste och mest idealiska tänkbara, och vittnesmålet därom är deras brev till varandra, som finns kvar. Det är oomkullrunkeligt. Denna förening mellan två ledande musikkonstnärer, en skapande och en exekverande, båda pionjärer inom sina områden, (Clara var en av de första pianister som förskräckte sin

publik med att konsekvent spela allting utantill,) framstår nästan som musikhistoriens krona. Det kunde inte bli bättre.

Deras hem var öppet för alla, och Schumann hängav sig som sagt entusiastiskt åt att även hjälpa fram andra musiker, som violinisten Joachim och Johannes Brahms, som kom från svåra förhållanden. Ungefär samtidigt som Brahms kommer in i Schumanns liv börjar hans stjärna dala.

Det märks inte först. Han har med åren vant sig vid att framstå som den mindre stjärnan vid sidan av sin hustrus stadigt växande berömmelse och popularitet, och han följer med på hennes turnéer som bihang snarare än som hennes jämvärdige kollega och mästare inom komposition. Det märks inget gnissel alls mellan honom och henne. Tvärtom. Det första gnisslet uppstår bland hans egna musiker. De börjar finna honom svår som dirigent, de förstår inte riktigt vad han menar, hans direktiv framstår för dem som oklara, och han märker själv att han börjar tappa takten. Han blir mer och mer utanför. Han har fått någonting att grubbla över, som sysselsätter honom dag och natt och som han inte kan bli fri från. Ett moln har dykt upp på hans panna. Hans glädje är borta. Under tiden umgås Clara och Johannes Brahms varje dag och musicerar tillsammans, och hon gör allt för att hjälpa honom framåt som kompositör och musiker. Robert börjar mer och mer känna sig utanför.

Det inte så mycket som antyds någonsin om något spår av svartsjuka från hans sida. Men lägg ihop två och två. Robert Schumann var godheten själv som aldrig kunde vara något annat. Hans största glädje var att få vara generös, och han var det alltid. Han kunde aldrig tänka något ont om någon – med Wagner som enda undantag, men Wagner var ju ett extremt undantag i alla sammanhang. Han älskade både Brahms och sin hustru. Han misstänkte aldrig någonting. Ändå var han vaken. Han måste ju se att de umgicks mera med varandra än med honom, särskilt hans hustru.

Vi vet idag att Clara och Johannes Brahms älskade varandra. Brahms förklarade själv att han aldrig älskat någon annan. Vi vet inte hur besvarade hans känslor var för hennes del, men det förefaller troligt att hans kärlek var besvarad – hon var ju nio år yngre än Robert, så att Brahms, som då var i sin bästa och fagrade ålder, måste ha tett sig som något av en lättnad och befrielse som omväxling mot Roberts överkänsliga och säkerligen ibland svåra genialitet.

Här ligger kanske nyckeln. Schumann var ett geni och som sådan fullständigt oberäknelig, då han helt levde för sina känslor. Hans enorma musikproduktion som kompositör är så dynamisk i sin omfattning och ofta så långt före sin tid, att det ter sig ofattbart att han kunde komponera allt detta under bara något decennium. Inte konstigt att hans musiker inte kunde hänga med, att han inte kunde göra sig förstådd för dem, att han råkade ut för det ytterst otacksamma ödet att ständigt behöva ligga före utan hopp om att de som försökte följa honom någonsin skulle lyckas därmed. Brahms var en av de få. Clara var det också, men Clara och Brahms hade bara ögon och tid för varandra....

Här bryter krisen ut. Troligen blev Robert Schumann helt enkelt offer för sina egna känslor, som han inte kunde få ut. Han försökte komponera av sig dem i en syndaflod av tonsättarskap med symfonier, oratorier, requiem och konserter i oöverskådlig mängd och högsta tänkbara kvalitet, men det räckte inte. Hans känslor blev bara ännu större och ännu svårare. Överkänsligheten tog över mer och mer. Kanske blev den oavvisliga svartsjukan, som han själv visste att var fel och därför höll inne med, utlösningsmekanismen av den psykiska explosiviteten. En dag orkade han inte längre. Han gick till bron över Rhen och hoppade i ett desperat självmordsförsök.

Detta är bara en antydning. Vi saknar fortfarande en nyckel. Vad utlöste den förtvivlade yttersta desperations-ångestatacken? Hade han kommit på Clara och Brahms med något? Hade han förstått något som de två menat att bara de själva skulle förstå? Hade han fått insyn i den yttersta

avgrundshemligheten, att hans två närmaste och mest älskade förrått honom med att finna varandra och utesluta honom?

Vi kan bara ställa frågan. Det är omöjligt att besvara den. Men om svaret på frågan skulle vara ja skulle det utan vidare förklara hela Schumanns ohyggligt tragiska sjukdomskris och dess fortsatta förlopp intill slutet. Ty om de faktiskt bedragit honom, och om detta kommit till hans kännedom, så skulle den naturliga reaktionen för ett så överkänsligt geni som han bli just allt det som sedan hände. Och därmed skulle inga fysiska symptom vara av någon betydelse alls. Och det mest uppenbara av allt: det skulle med övertydlighet förklara varför Clara och Brahms inte ville att eftervärlden ens skulle kunna gissa sig till sanningen genom deras förmodligen intima och ärliga brev om saken till varandra. Det framstår som självklart i dag, att ingenting pekar tydligare på att de hade något med saken att göra än just det faktum att de inte bara försökte utan faktiskt utplånade alla spår.

Därmed är de inte på något sätt komprometterade. Schumann dog hellre än att ens umgås med tanken på att anklaga dem för något. Om det var musikhistoriens största personliga tragedi, omfattande tre människor, så var de alla tre precis lika oskyldiga. Ty känslor är ingen ansvarig för – de bara kommer, de ställer till det, i bästa fall kan de uthärdas, men ibland kan de faktiskt inte uthärdas.

Och musiken är det känsligaste av alla ämnen.

Brahms' och andras symfonier.

Brahms skrev som bekant bara fyra symfonier, av vilka de första två från början erkändes som mästerverk; den första, hans längsta, blev till och med kallad "Beethovens tionde" av ren uppskattning. Dess första sats har vissa formella svagheter att uppvisa, upprepningarna blir något för enahanda, i andra satsen bemästrar dock Brahms alla tänkbara formella svårigheter, medan den tredje och fjärde sedan i sanning blommar ut i en överväldigande formskönhet värdig en Beethovens efterträdare. Beethoven har väl alltid betraktats som den klassiska musikformens utvecklings höjdpunkt, och det finns ingen av hans symfoniska efterträdare som har en lika ädel formfulländningsbegåvning att uppvisa som Brahms. I den andra symfonin koncentrerar han formen till ett högre och ädlare mästerskap. Därefter följer den tredje, den kortaste av alla fyra, som alla dirigenter alltid har snubblat på.

Förståsigpåare har riktat den anklagelsen mot Brahms tredje symfoni att den inte är någon symfoni utan en löst sammanfogad fantasi bestående av fyra fristående stycken som i en svit. Andra har riktat andra klagomål mot denna symfoni. Toscanini, den av alla dirigenter någonsin som mest försökt vara tonsättarnas ursprungliga intentioner trogen, försökte korrigera partituret till Brahms tredje symfoni, något som man inte känner till att han skulle ha gjort någonsin annars. Vad är det då med denna lilla symfoni som inte låter sig begripas och accepteras?

Den första satsen går i tretakt. Inledningstemat är inte särskilt imponerande, men sedan kommer ett annat mera lågmäلت tema i en mera markerad tretakt. Detta andra motiv växer tills det dominerar hela första satsen i en suggestiv valsorgie av ständigt crescenderande stråkar och staccatotrioler som övergår från dur till moll. Men Brahms överbelastar inte satsen med utbroderingar och kontrapunktiska utvikningar i det oändliga, som han vanligen gjorde, utan han nöjer sig med den redan uppnådda effekten och går in på nästa sats.

I den satsen går han ett steg tillbaka och blir mera lågmäld. En stilla lugn melodi sjunger som en vaggsång åhöraren till ro och höjer aldrig rösten över det lyriskt sångliga medan dock intensiteten aldrig

upphör att släppa åhörarens spänning. Stilla drager sig den lugna sången tillbaka och lämnar plats för det kanske ljuvigaste Allegretto musikhistorien känner. Den stilla sången i andra satsen har som genom ett naturligt underverk genom sin musikaliska logik fört fram till denna underbara Allegrettosats, som bara är den ljuvaste tänkbara sång som får hela orkestern att sjunga i en harmonisk fulländning utan like. Likväl är denna bitterljuva melankoliska serenad icke lycklig. Den sjunger kanske i oändligt vemod om den djupa innerliga smärta som var den olyckliga kärlek som Brahms led av i hela sitt liv utan att någonsin få den förlöst annat än i ljuv men melankolisk musik.

Bekännelsen eller rättare sagt uppenbarandet av Brahms innersta är förbi. Så följer den explosiva fjärde satsen. Den börjar med samma lågmälda tillbakahållenhets som de föregående två, men så plötsligt exploderar den, och därmed exploderar hela symfonin ut i vad som kanske är den dynamiska höjdpunkten i Brahms produktion.

Som helhet framstår symfonin som Brahms mest personliga, mest känsliga, mest djupa och därför även mest svärfångade verk. Den är lika mörk som Beethovens mest laddade pianosonater ("*Mondschein*" och "*Der Sturm*") men även lika överväldigande i sin absoluta formfulländningsenhet. Symfonin är mer än bara musik. Den är en revelation av något oerhört som vi aldrig kan fatta.

I sin fjärde symfoni går Brahms så långt i sin formfulländningsbyggnad att han själv tappar greppet om enheten. De första två satserna är väl oöverträffbara i njutbar utsökthet, samtidigt som de omisskännligt sjunger om en viss resignation; men den fina stämningen som de bygger upp slås fullständigt sönder och samman av den bullersamma Scherzosatsen, vars glädje är alltför överdådig för att vara helt övertygande. Så avslutas det hela av en förbryllande Passacaglia som fjärde sats, ett fullständigt enhetligt verk i sig, som står fullständigt utanför den övriga symfonin. Formellt och tekniskt är symfonin Brahms yppersta, men dess ande är hopplöst splittrad. Brahms skrattar när han borde gråta, han skyler sin bitterhet och sorg med en mask av överdådig glädje som icke smittar av sig, och så gömmer han sig bakom en kuliss av formfulländning i Passacaglian. Sedan blir det inga fler symfonier. Den lilla tredje förblir höjdpunkten i hans symfoniska produktion. Allting i den leds av en enda stämningsutveckling som får ett fullödigt förverkligande i den rika finalsatsen. Fjärde symfonin är en resignation utan final med ett satyrspel som smaklös slutkläm som inte får någon att skratta.

Brahms och Tjajkovskij var väl de symfoniker som betydde mest för Sibelius utveckling. Om Tjajkovskij som symfoniker är tyvärr inte mycket gott att säga med undantag av enskilda satser, framför allt de första tre i femte och sjätte symfonin. Även Tjajkovskij misslyckades med att ge sin sista symfoni en värdig finalsats, och hans femte symfoni framstår därför som mera formmässigt fullodig, trots "Pathétique"-symfonins makalösa inledningssats, som i sig är en hel ocean av omätligt känslodjup. Det fanns även två andra symfoniker från samma tid som dock mötte hårdare motstånd och kritik: Bruckner och Mahler.

Problemen med *Bruckners* nio symfonier är att de är så långa och finns i så många olika versioner. De första tre kan man i princip vara utan, om man dock behåller deras underbara spirituella Scherzosatser i minnet. Den fjärde symfonin är hans första riktiga symfoni, en oerhört romantisk skapelse fylld av glädje, gott mod, imponerande bravur och virtuositet och oemotståndliga melodier och hans första tematiska katedralbyggen av kosmiska mått. De femte och sjätte symfonierna är sedan hans mest ambitiösa och kraftfulla. Den sjättes första sats har samma oerhörda genomslagskraft som hans underbara "*Te Deum*"; man kan svårigen finna mera kraftfulla kompositioner efter Beethoven. (Det skulle i så fall vara hos Schumann och i Sibelius E-moll- och D-dur-symfonier.) Men sedan kommer den

sjunde symfonin, där Bruckner äntligen blir sig själv. Den långa utdragna underbart långsamma andra satsen är väl symfonilitteraturens underbaraste Adagio i sin gradvisa utförliga uppbyggnad mot en ständigt allt högre tornande klimax, som slutligen exploderar så att alla himlar öppnar sig och lyfter sig mot ett formligt paradiset av enbart himmelska durklanger. Allting befrias, förlöses, förklaras och uppgår i det totala ljuset. Därefter kommer Bruckners underbaraste Scherzosats: den galande tuppen, en stormande yra av ren uppsluppen glädje och gott humör utan like i senare symfonisk litteratur.

I de sista två symfonierna utvecklar Bruckner ytterligare sitt utomordentliga symfoniska katedralbyggande genom främst Adagiosatser. Gradvis har hans symfonier skiftat karaktär: i de första är det Scherzosatserna man mest lägger märke till, i den sjunde väger Adagiot och Scherzot jämnt mot varandra, men i de två sista dominerar Adagiostillheten fullständigt över alla andra symfoniska element, hur mycket Scherzosatserna även här än bullrar och stöjar och bråkar och för oväsen. Scherzot har blivit en belastning: Adagiot har blivit symfonins mening.

Mahler togs aldrig på allvar som symfoniker och tyvärr med viss rätt. Han var den förste superdirigenten, och detta blev han måhända emedan han inte räckte till som kompositör. Först i de sista två symfonierna når han en viss mognad, men även dessa har påtagliga svagheter. Även om det förekommer pärlor även i hans tidigare symfonier, som exempelvis Adagiettot i den femte, (som Romain Rolland dock kunde finna även det värt att förakta,) så är först den åttonde symfonin hans egentligen första formmässigt helt lyckade. Nionde symfonins första och sista sats är väl höjdpunkten i hans skapande (medan man kan glömma mellansatserna), och även den tiondes enda fullbordade två satser kan man betrakta som inte så pjåkiga. Men Sibelius fann inte Mahler värdig att dirigera hans symfonier, fastän Mahler var sin tids utan jämförelse mest framstående dirigent.

Emellertid har Mahler upplevat en märkvärdig renässans sedan 50-årsjubiléet av hans bortgång 1961. Under de 50 åren mellan hans död och 60-talet spelades hans musik nästan inte alls. Till 50-årsminnet beslöt man att ordna med åtminstone kompletta inspelningar av alla hans verk, och resultatet blev en märkvärdig stormflod av nytt intresse för Mahler. Plötsligt upptäcktes han, och vad mera var: det visade sig plötsligt att hans musik ganska pålitligt drog fulla hus till konserterna.

Vad är det då i hans falska, dissonansfulla och disharmoniska musik som attraherar? Man kommer inte ifrån att den är ohjälpligt intressant i sitt oavlatligt expressiva experimenterande, den fantastiska expertkännedom om orkestern som den uppvisar, dess säregnet skärande tonspråk och framför allt dess komplexa men starka personlighet. Man förbryllas av att Mahler som en så framstående dirigent på fullt allvar kunde komponera sådana symfonier, som ofta alltigenom förråder en skriande brist på självkritik, som om Mahler skulle ha struntat i hur illa det lät bara han fick sina känslor uttryckta. Så har vi också det ofta mycket naiva för att inte säga infantila melodispråket. Han är i all sin komplexitet ofta barnslig intill löjlighet: ibland är det rena Kurt Weill. Ändå med alla dessa skönhetsfläckar griper han omedelbart sin publik och håller den kvar genom trollmakten i sin personlighet och sitt trots allt överväldigande formsinne i helheten i sina massiva symfonier.

I första symfonin, den mest infantila av dem alla, är det den tredje satsen som är märkligast genom sitt dunkla lunkande allvar. I den stora andra symfonin är de första satserna de intressantaste, i synnerhet den mycket suggestiva öppningssatsen. Tredje symfonins första del är vedervärdig, men sedan följer en angenämare Menuett. Den tredje och fjärde satsen blir sedan ånyo anskrämliga, medan den korta femte satsen är underbar. Slutligen får den väldiga symfonin på 95 minuter en värdig avslutning genom den jättelika långsamma sista satsen.

I fjärde symfonin, den kortaste av alla, är det egentligen bara tredje satsen som är intressant. I femte

symfonin förekommer det berömda Adagietto, som sedan bearbetas vidare i en spännande och livlig finalsats. I den sjätte symfonin är det åter bara den tredje satsen som är intressant.

Av någon anledning blev symfonierna 6 och 7 hans lågvattenmärke: den sjunde är nästan anskrämlig alltigenom. Kanske det hade med hans barns död efter den femte symfonin att göra, varefter han skrev sina dystra "*Kindertotenlieder*". Något må här även sägas om hans sånger.

Smycket bland hans sångcyklar är väl "*Lieder eines fahrenden Geselles*", den minsta och mest underfundiga och infallsrika. "*Das klagende Lied*" är också hörbar alltigenom, medan "*Das Knaben Wunderhorn*" är ganska primitiv och påfrestande med sina marscher. Mest svårsmält av alla är väl "*Das Lied von der Erde*", den längsta, medan den absoluta pärlan i "*Kindertotenlieder*" är den fjärde sången, "*Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen*".

Otto Klemperer, som var Mahlers egen elev, anses ha varit den som gjort Mahlers symfonier den största rättvisan.

Somliga vill väl låta göra det gällande att även *Antonin Dvorak* komponerade nio symfonier, men vem orkar väl lyssna på dessa mer än en gång? Det hörs ju alltför tydligt åtminstone i de sju första av dem att han fick sin utbildning bland byhantverkare. Endast hans sista symfoni "Från nya världen" framstår som fullt internationellt gångbar inför alla generationer. Han komponerade denna i Amerika där han inte trivdes, och det är märkligt att han efter detta fullmogna verk, komponerat i svårmod och under vantrivsel, aldrig sedan gjorde någon mer symfoni.

Dvorak var emellertid en stor favorit hos Brahms, då Brahms tyckte att Dvorak med sin kliniska musikaliska renhet utgjorde en hälsosam och positiv kontrast mot Wagners och Bruckners bombastiska helvetesoljud. I motsats till Mahler så är ju Dvorak faktiskt aldrig omusikalisk, medan man alltför ofta hos Mahler finner anledning att betvivla att han över huvud taget har någon naturlig musikalitet. Dvorak är bäst i det lilla formatet, och hans yppersta pärlor återfinns till exempel i hans helt oambitiösa "Legender" (opus 59), den underbara stråkerenaden opus 22, och mer bagatellartade symfoniska satser som det lyriska Adagiot i femte symfonin (opus 76) och de strålande friska Scherzo-satserna i symfonierna 6, 7 och 8. Dvorak har aldrig en falsk ton i sina verk, aldrig en onödig ton, aldrig någon dum och onödig komplicerad, aldrig några självupptagna utsvävningar, utan allt flödar i hans produktion konsekvent rent och behagligt, friskt och befriande musikaliskt fullkomligt. Man kan i hans tidigare symfonier ha samma anmärkning som mot Mahler, att hans temata är för tunna och intetsägande, men som gammal mognar Dvorak direkt, den nionde symfonin är ett oslagbart trumfkort, och även den fantastiska cellokonserten opus 104, även den skriven i Amerika efter "Från nya världen", vittnar om en sen men utomordentlig mognad, som om det skulle en problematisk och strapatsrik Amerikaresa till för att Dvorak skulle vakna ordentligt.

Även *Ralph Vaughan Williams* komponerade nio symfonier. Av dessa är den första en brett upplagd körsymfoni i fem satser med två solister dessutom, som i Brahms "*Requiem*", och redan i denna symfoni från sekelskiftet visar sig Williams vara Englands kanske genom tiderna främste kontrapunktiker. De följande symfonierna är av varerande karaktär och flera utpräglade modernistiska. Den femte är tillägnad Sibelius "*in sincere flattery*", den sjätte är komponerad efter andra världskriget och är tydligt påverkad därav, medan den sjunde väl är hans märkligaste, "*Symfonia Antarctica*", en symfoni i fem satser utvecklad ur filmmusik gjord för filmen om kapten Scotts misslyckade expedition till sydpolen. Musiken är en gripande, stark och ytterst suggestiv illustration av mänskliga strapatser och

lidanden i kamp mot omänskliga förhållanden. Man kan i den musiken läsa in kanske hela mänsklighetens kultursituation under 1900-talets kataklysmor.

De tre stora B-na – och ett till.

Bach, Beethoven och Brahms brukade framhållas som musikhistoriens tre stora B-na, som överträffade allt annat i densamma och som inget annat kunde överträffa. Emellertid har alla tre sina påfallande svagheter, då de inte saknade sina begränsningar. Ehuru musikhistoriens oöverträffbart främsta kontrapunktiker genom sin klarhet och den absoluta renheten i hans musik är dock Bach i längden torr, monoton och sövande i sin enformighet, fastän hans musik ändå för det mesta är den mest rytmiskt medryckande i musikhistorien. Beethoven hade sina svårigheter med bland annat hörseln, och han komponerade under stor möda och självövervinne, som har satt sina spår i hans musik då den ofta är svår och besvärlig, hur exakt, absolut och genialisk den än i regel är. Som exempel kan nämnas stråkkvartetten opus 130, hans största och sista, där han överträffade sig själv i sats efter sats för att kröna den med den innerliga Cavatinan, en fullständigt obegriplig musik utan någon melodi som lika fullt måste gripa envar i själen – Beethoven själv grät floder när han komponerade den och betecknade den som det vackraste han hade gjort – varpå han som final smäller upp den omöjliga "*Grosse Fuge*", en olidlig monstrositet, som han övertalades till att avlägsna från den annars så lyckade stråkkvartetten och göra till en egen stråkkvartett för sig, varpå han i stället gav opus 130 en mera publikvänlig final, som blev hans sista komposition och som är fullständigt suverän – inget spår av någon dövhet eller sjukdom kan spåras i den.

Varken Bach eller Brahms gjorde någon opera, och Beethovens enda opera är inte helgjuten – där förekommer långa partier som talas. Alla tre gjorde dock betydande sakral musik, Bach är inom det området musikhistoriens absoluta nummer ett, Brahms' allra största verk är hans "*Ein Deutsches Requiem*" till minnet av sin vän och främjare Schumann, och även Beethovens oratorium "Kristus på Oljeberget" är inte ointressant ehuru mera dramatiskt än sakralt.

Men det är svårt att hitta några begränsningar hos Brahms. Det skulle då vara i den rent faktiska produktionen. Han gjorde bara fyra symfonier, bara tre stråkkvartetter, bara två pianokonsalter, bara ett större körverk med solister och orkester, och så vidare. Hans produktion var inte större än att allt vad han skrev blev publicerat under hans levnad. Både Beethovens och Bachs produktioner är mer än dubbelt så stora, och väldigt litet av Bachs blev publicerat under hans liv och mycket kom bort, bland annat två passioner.

Men det finns ett fjärde oförliknligt B som är alltför lätt att försumma i detta sammanhang. Det är Anton Bruckner, samtida och fem år äldre än Brahms, som med sina nio obegränsade symfonier kompletterar Brahms' hårda självdisciplin på ett ypperligt sätt. Bruckner gjorde även större körverk och mässor, han var kyrkorganist, men hans nio symfonier är historiens dittills längsta och överträffas senare bara av Mahlers, som på gränsen till modernism inte alltid är lika njutbara. Bruckner bygger mest vidare på Schuberts enkla melodik och former, men som tonarkitekt är han Beethovens jämlike och överträffar nästan denne. Redan den fjärde symfonin överträffar allting tidigare i arkitektonisk musikskapelse, och Bruckner blir sedan aldrig sämre utan bara fortsätter att bygga katedral på katedral. Brahms är fullödigare i sitt mästernskap och kunnande, men Bruckner är minst lika universell och kosmisk som både Bach och Beethoven.

Om perfektionismens fåfänga – musikaliskt kåseri

Man kan med skäligen anledning fråga sig vad all denna perfektion egentligen ska vara bra för när allting ändå bara går sönder. Mera meningsfullt verkar det då att ständigt sträva efter en perfektion som man aldrig kan nå, vilket alla tiders musiker alltid varit som besatta av. I förra numret berörde vi fenomenet Georg Philipp Telemann som komponerade mer än Bach och Händel tillsammans och som vinnlade sig om att aldrig komponera något som inte kunde framföras perfekt utan svårighet. Följaktligen hör hans musik till musikhistoriens tråkigaste. Vad rak perfektion saknar är det där lilla extra som tillför en oväntad krydda som får en att vakna till och undra om det verkligen kan vara sant. Den som kanske drev detta mest till sin spets var Frederic Chopin, som aldrig komponerade något utan att krydda det med oegentligheter, vilket han fick hård kritik för av sin lärare ("Hur understår du dig att använda dur och moll samtidigt så att det blir varken eller?") medan andra noterade Chopins sport att då och då slänga in en hel näve Cayennepeppar i sina tolkningar. Detta lärde han sig måhända av Beethoven, som ju var ökad för att nästan bara komponera musik som aldrig någonsin skulle kunna framföras perfekt.

Tyvärr blev perfektionen med musikens tekniska utveckling under 1800-talet mer och mer ett ändamål i sig, som både Brahms, Richard Strauss och Sibelius lade sig vinn om att behärska fullkomligt. Brahms komponerade mindre och mindre med åren, som om det mer och mer tråkade ut honom, det blev bara fyra symfonier och fyra konserter allt som allt, och blev mot slutet tämligen inkommunikativ, som om han stelnat i sin egen perfektion. Richard Strauss blev torrare och torrare medan hans musik blev mer och mer överbelastad så att utsmyckningarna och utsvävningarna tog över alltsammans och melodierna och hans sparsamma teman försvann (med ett härligt undantag: "Metamorfoserna"), som om den musikaliska tekniken och dess möjligheter hade blivit meningen med musiken, varför allt bara svävar utan att ta form. Det har knappast komponerats något mer perfekt musikstycke för orkester än Sibelius "Tapiola", varför han inte gjorde något mer efter det fastän han levde i 32 år till.

En som däremot aldrig nådde perfektionen och egentligen aldrig ens behärskade musikkomponerandets konst till fullo var Ralph Vaughan Williams, som därför kämpade därmed hela livet och aldrig gav upp och höll på med sin nionde symfoni upp i åttioårsåldern. Hans musik erbjuder fortfarande alltid utmaningar, då det faktiskt är omöjligt att göra den full rättvisa, då den aldrig är perfekt.

Det var några reflektioner angående musikens eftersträvansvärda perfektionism och risken med att uppnå den. Hur tråkig är inte en pianist som aldrig spelar fel? Vad hade Paganini blivit om inte hans fiolsträngar hade brustit ibland mitt under en konsert? Hade Beethoven blivit samma obestridde övermästare i musikhistorien om han inte tampats med den omänskliga utmaningen fullständig dövhet, det värsta handikapp en musiker kan drabbas av? Och så vidare. Sensmoralen och erfarenheten tycks tyda på inget bättre än:

Den som aldrig når perfektionen har alltid något att sträva efter. Den som når perfektionen kan riskera att bli färdig.

Brahms' Requiem

Han arbetade på det i femton år och måste betecknas som inte bara det centrala verket i hans produktion utan också det största och mest intressanta. Ändå var det inte med någon självklarhet som det erövrade sin position på världens konserthusscener vid sidan av de andra stora requierna av Mozart, Verdi, Berlioz och Dvorak, ty det skiljer sig från alla andra genom Brahms' egensinniga insisterande på att åstadkomma ett särskilt tyskt requiem – alla de andra är ju komponerade på den betydligt mer musikaliska latinska liturgiska texten för en katolsk dödsmissa. Till och med Clara Schumann, som var protestant, hade vissa problem med att komma över att han inte ville använda det mer musikaliska språket latin till sitt requiem.

Resultatet är dock att detta requiem är mera personligt än något annat. Det har en innerlig och nästan vädjande karaktär som inget annat requiem har och är specifikt komponerat i avsikten att trösta, främst Clara Schumann, men också Brahms själv.

Trösttemat går igen i sats efter sats av verkets sju satser, det inleds med ett tröstens ord, och det avslutas med att understryka och upprepa tröstens ord i det oändliga. Texterna som Brahms sorgfärdigt letat fram ur Bibeln är alla evangelietexter, mest ur Nya Testamentet samt Psaltaren och några verser ur Jesaja. Till sist har han använt några ord ur Apokalypsen. De inledande orden är ur Matteus 6:4: "Saliga äro de som sörja, ty de skola bli tröstade," ett välbekant ställe ur Bergspredikan, Psaltartexterna är ur psalmerna 126, 39 och 84 (satserna 1, 3 och 4), några texter är ur epistlarna av Jakob, Petrus och Korintierbrevet, två ställen är ur Apokryferna, Jesus Syrak och Vishetens bok, två ställen är ur Jesaja, ett ur Johannesevangeliet och de sista två ur Apokalypsen, inalles femton Bibelställen, de längsta ur Psaltaren.

Brahms konsulterade alltid Bibeln vid alla skeden i sitt liv, han var därvidlag en lika trogen Bibelläsare som Verdi, som hämtade åtskilligt operastoff därur; fastän han knappast var någon praktiserande kristen var han djupt religiös, och mot slutet av sitt liv "förföll" han till att komponera sakral musik, främst för orgel. I centrum för hans religiösa verksamhet föreligger dock hans ytterst personliga Requiem, kanske det största som komponerats och definitivt det mest exklusiva och särpräglade.

Medan Verdi komponerade sitt Requiem till minnet av Alessandro Manzoni, och Mozart helt enkelt utförde ett beställningsverk, som dock kom att bli ett monument över honom själv, är historien om Brahms' Requiems tillkomst betydligt mera komplicerad och intressant och torde väl aldrig kunna utredas helt.

1853 introducerades han i Robert Schumanns familj, som tog hand om honom som mer än en son. Schumann höjde honom till skyarna i sin helt världsdominerande musiktidskrift och betraktade honom som en fortsättning till Beethoven, han menade verkligen att Brahms var den enda som hade förutsättningar att utgöra en direkt fortsättning på Beethoven, och i stället för att denna belastning skulle bli en börda för Brahms tog han den på allvar och gick in för att verkligen försöka leva upp till ett så krävande kriterium. Clara Schumann hjälpte honom på traven, introducerade honom för Schumanns egna verk och skrifter och uppmuntrade hans övningar och studier, som under årtal förblev stränga och massiva, då Brahms var extremt självkritisk.

Men samma år inleds Robert Schumanns svåra själskris, som leder till ett självmordsförsök följande år och därefter hans internering på sjukhus på livstid på egen begäran. I två år är han levande begravd på

sjukhus innan han dör. Under denna svåra tid är det Brahms som hjälper Clara Schumann genom krisen och med hennes sju barn, och det är under denna tid som de första idéerna till hans requiem föds.

Den andra satsen är direkt inspirerad av Robert Schumann och kan sägas delvis utgöra en sorgmarsch till hans ära. Requiem är inte tillägnat någon, och rent formellt skulle det vara komponerat till minnet av Brahms moder, som dock inte dog förrän 1865, när Brahms redan arbetat på sitt requiem i tolv år. Men den ledande i anden i arbetet är definitivt Clara Schumann. Det är främst henne han vill trösta med sitt requiem, som kan ses som ett personligt offer för att trösta en änka som han dyrkade och förblev trogen hela livet, och vars man i princip hade gett honom hans liv, åtminstone som etablerad kompositör. Att han sedan också själv behövde tröstas var en självklarhet, naturligtvis var komponerandet av verket mycket en självterapi för att komma över sorgerna själv över främst Robert Schumann men senare även över kompositörens moder.

Verket gjorde ingen succé när det introducerades för publiken, och det tog några år innan ett så digert och avancerat verk blev förstått av den stora publiken, men när det väl skedde omfattades det med obegränsad kärlek och har förblivit så sedan dess.

Då Brahms hade en aggressiv vedersakare i den 20 år äldre Richard Wagner saknade Brahms aldrig fiender. Wagner kritiserade Brahms för att sakna originalitet och idéer och vara stel i sin klassiska konventionalism, och helt grundlös är denna kritik icke. Brahms är i själva verket den första akademiska kompositören, hans musikaliska bildning är enorm, han kan hela musikhistorien utantill och kan med lätthet anamma tidigare kompositörers stilar, vilket han briljerade med i verk som Händel- och Haydn-variationerna och framför allt den glänsande Händel-pastischen ”Triumphlied” opus 55, som direkt hade kunnat vara komponerad av Händel själv, om denne levat på 1800-talet. Han tar på sig jobbet som redaktör för utgivningen av Domenico Scarlattis samlade verk, ett ytterst känsligt uppdrag då Scarlattis musik är historiens kanske mest delikata, och denna akademiska ställning som sin tids musiks ”överprofessor” måste ju delvis binda upp honom – han kan inte ta sig vilka friheter som helst, vilket Wagner kunde. Som motvikt mot denna ”idéfattigdom” och ”brist på originalitet” måste man då ställa hans djupa allvar, hans utomordentliga kontrapunktiska kunnande och mästerskap, som ger all hans musik en rikedom och värme i klangen som alla hans samtida saknar, och hans obotliga formfulländning – han kunde i princip bara komponera mästerverk och har bara lämnat sådana efter sig.

Huvudbeviset är då hans *”Ein Deutsches Requiem”*, och som illustration av dess karaktär kan jag berätta om min egen upplevelse av detta verk, som vi gjorde i Göteborgs Konserthus under ledning av dirigenten Jan Krenz kring mitten av 80-talet. Det är inget lätt verk, det kräver nästintill omänskliga insatser av tenorerna, och särskilt den sjätte satsen måste så gott som skrikas alltigenom. Och Jan Krenz var inte nöjd. Generalrepetitionen var en katastrof. Men han gav sig inte utan tog om och tog om. Vi var helt slut, men det faktum att Jan Krenz ledde detta enorma och extremt komplicerade verk utantill verkade som en underverksinjicerande sporre. Ingen annan gästande dirigent hos oss dirigerade utantill, men polacken Jan Krenz gjorde det med detta näst intill omöjliga verk. Och den konsert vi gav var utan tvekan den mest minnesvärda när det gäller kvalitet och konstnärlig upplevelse som jag någonsin erfor under mina 10 år i Konserthuskören. Det var det svåraste verket, men med den dirigenten som ledde det utantill stod den konserten över alla andra.

Anton Bruckners bedrövliga otur.

Anton Bruckner (1824-96), jämnårig med Smetana, nio år äldre än Brahms, hade i stort sett otur i allt vad han företog sig. Det berodde dock mest på att han råkade ha allt emot sig, och det han inte hade emot sig från början fick han emot sig.

Hans första nederlag var hans utseende. Han hade ett grovt och simpelt utseende ungefär som en slaktare, och hans sätt var inte bättre. Han talade en bred Linzdialekt, och när han senare flyttade till Wien var det ingen som kunde ta honom på allvar för att han aldrig kom över sin löljliga dialekt. Föreställ er Ralph Vaughan Williams eller Edward Elgar talande cockney!

Han gick dessutom alltid i för stora kläder, så att han för det mesta gjorde ett ganska säckigt intryck, nästan som en clown. Han hade en bred tjurnacke, men hans kragnummer var alltid det dubbla. Dessutom led han svårt av både armsvett och fotsvett, dvs. hans omgivning gjorde det, medan han för det mesta själv var lyckligt omedveten om sina stanker.

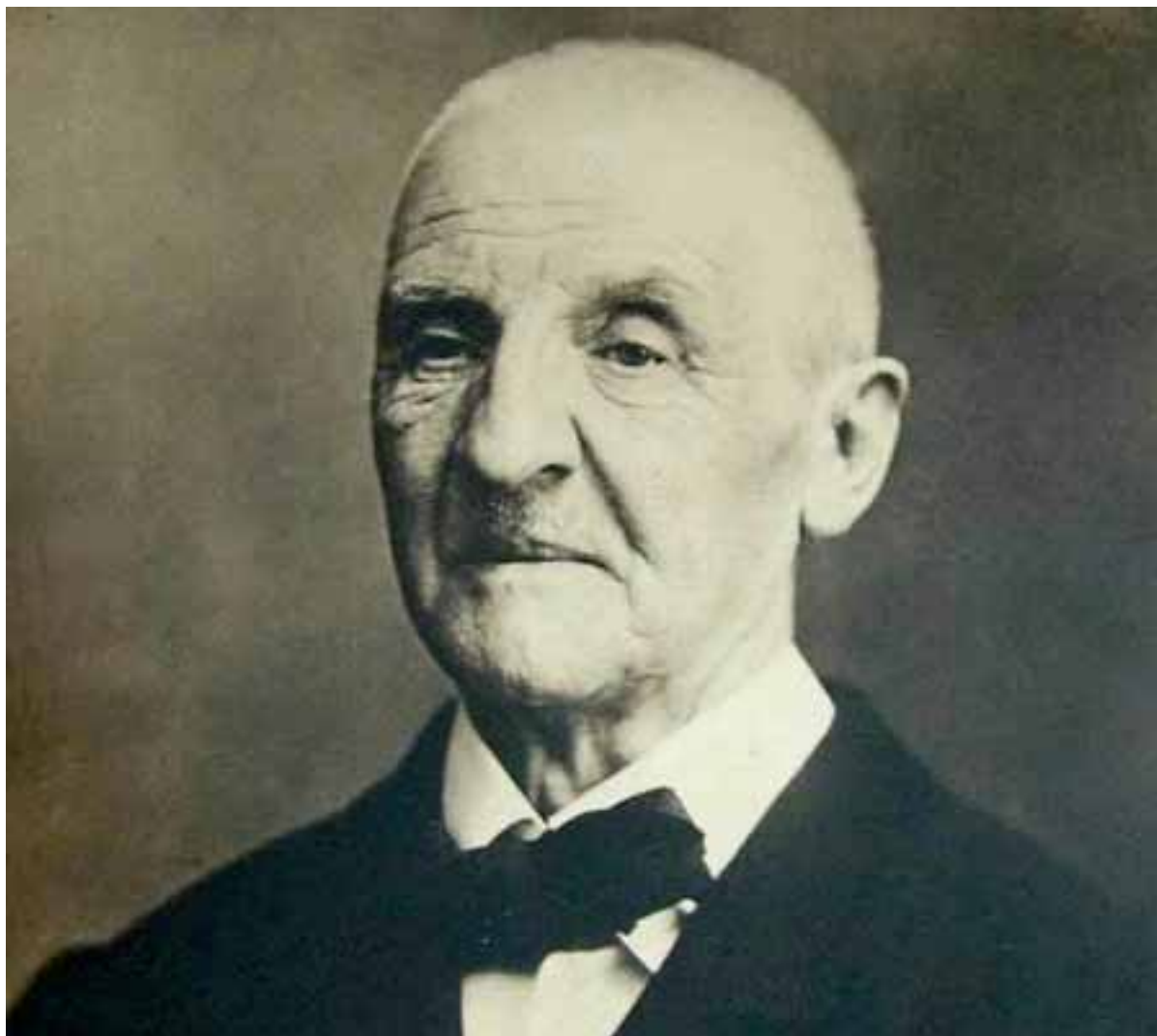
Detta kunde ju knappast skänka honom någon automatisk framgång hos kvinnorna. Ändå var han förälskad ett anseeligt antal gånger och friade gärna, men ingen ville ha honom. Ända upp i ålderdomen förblev han dock optimist och angelägen, och det var svårt för honom att förstå varför alla alltid sade nej.

En av hans tilltänkta och tillbedda var den ansedda kritikern Eduard Hanslicks dotter. Denne kritiker var mycket gynnsamt stämd mot Bruckner från början, men när Bruckner klantade till det med hans dotter (troligen bara med att grovt förolämpa henne genom att fria till henne) blev Eduard Hanslick Bruckners svurne fiende för livet, och han var Wiens mäktigaste musikkritiker. Han kunde avrätta vem som helst med bara ett penndrag och drog sig aldrig för att göra det, allra minst när det gällde en så försvarslös typ som Bruckner.

Den största katastrofen i Bruckners liv var kanske ändå bekantskapen med Wagner. Bruckner dyrkade Wagners musik fullständigt hämningslöst utan att förstå vad hans operor handlade om eller vilka bisarra idéer mot judarna han predikade, och Wagner på den tiden vid tillkomsten av "Tristan" var en livsfarlig bekantskap, vilket även kung Ludwig II fick erfara, vars liv Wagner ruinerade. På den tiden kunde Wagner inte komponera utom i absolut rätt miljö med rosentapeter och rysch och plysch och mycket sötsliskiga dekorationer överallt, så att en besökare trodde sig i Wagners hus ha kommit hem till en *demi-monde*. Pressen kallade också Wagner tacksamt för Richard "*Frou-Frou*" Wagner. Och denne diva uppvaktade den enkle och naive Bruckner som en gudomlighet och blev smickrad och lyft till skyarna av vad än Wagner nedlät sig till att säga till honom. Wagner betraktade Bruckner ungefär som en fjäskande lakej och drog sig inte för att utnyttja Bruckners tillbedjan av honom propagandistiskt i pressen.

Detta retade Brahms och hela det seriösa musiketablissemangen till att bli Bruckners oförsonliga fiender för evigt.

I den hätska duell som pågick mellan Brahms och Wagner så länge de båda levde var Bruckner ungefär som en from fredsmäklare som fick mottaga alla de slag som de båda kombattanterna riktade mot varandra.



Så förelåg bekymret med Bruckners oändliga symfonier. De gjorde knappast någon lycka. Publiken somnade eller uttråkades ihjäl, och den tredje symfonin blev spontant utvislad under sitt uruppförande med kompositören själv som dirigent. Detta ledde till att Bruckner aldrig kunde känna sig säker. Hans musikaliska karriär utmärktes av ett ständigt ängsligt och försiktigt trevande, som om han vid varje not han skrev oroligt måste fråga sig: "Vem tänker nu kasta tomater på mig för detta?" Varje misslyckat symfoniuppförande tog han så hårt att han sedan tillbringade årtal med att omarbeta hela symfonin, ofta för att sedan råka ut för fiasko igen och då igen lägga ner årtal på en ny omarbetning. Hans nio (egentligen elva) symfonier finns ej sällan i tre olika versioner, och det är alltid omöjligt att avgöra vilken som är den bästa – dirigenter brukar välja olika.

Ett liv av bara bråk och fiaskon och bara olyckliga kärleksaffärer, som ledde till nervkriser och hospitalisering – hans värsta innesittartid på hospitalet var sex månader efter sin första symfonis tillkomst, när han led av ett kroniskt tvångsräkningsmani – han måste räkna inte bara trappsteg, som ju även många vanliga människor ofta gör, utan allt, från träden i parken till pelarna i balustraden, från böckerna i biblioteken till antalet medlemmar i publiken, från löven på ett träd till klabbarna i en vedtrave, från sandkornen på en parkväg till stjärnorna på himmelen.... Detta mani blev så pinsamt, att hans väninna fru Mayfeld på sanatoriet inte kunde bära en av sina klänningar då hon besökte honom, enär han varje gång de träffades började räkna pärlorna på den. Detta tillstånd av tvångsräkning återkom

då och då under hans levnad då han överansträngt sig.

Han hade även ytterst få vänner, då de som han verkligen hade uppskattat att ha som vänner föraktade honom eller nonchalerade honom. Brahms ignorerade eller kritiserade honom, Wagner behandlade honom nedlåtande som en andra klassens lakej och tönt, och många såg honom som en patetisk byfåne. Inom musiken var det nästan bara Gustav Mahler och Hugo Wolf som erkände honom.

Hans huvudsakliga problem var väl att själva tiden var emot honom. Både romantiken och den klassiska formen var överspelade, medan Bruckner bara höll sig till dem. Hans tonspråk är utpräglat romantiskt men bara inom strikt klassiska former, som en Berlioz tvingad in i Beethovens formalism. Han träffade faktiskt Berlioz, men tyvärr vet vi ingenting om deras möte. Även Liszt, som ju annars alltid var så generös mot alla sina kolleger, behandlade Bruckner skändligt. Bruckner bad att få tillägna honom sin andra symfoni; Liszt lovade att titta på den men gjorde det aldrig. Symfonin blev därför utan dedikation.

Ändå är det ett underbart livsverk han lyckades åstadkomma. Somliga föredrar att nämna Bach, Beethoven och Bruckner i samma andedrag i stället för Bach, Beethoven och Brahms, och med ett visst berättigande. Brahms är en skickligare mästare, men Bruckner har ett större djup med mera kosmiska dimensioner. Faktum är att ingen har gjort så mycket för att utveckla den symfoniska formen efter Beethoven som den föraktade och hånade tölpen Anton Bruckner.

Bruckners symfoniska väg.

Den är ganska förbryllande, då den å ena sidan företer en ganska nyckfull vandring börjande med himlastormande djärva experiment (de första två symfonierna) följda av den tredje symfonins totala fiasko och den fjärdes gudomliga underbarhet alltigenom, den femtes imponerande formfulländning följt av den sjättes bedrövlige antiklimax formmässigt, varefter det hela klingar ut i de sista tre symfoniernas gotiska hav av överväldigande och hisnande symfonisk arkitektur.

Under denna långa, svåra och besynnerliga vandring möts man även av förvånande fenomen, som att han skriver de första två symfonierna i samma tonart (C-moll). Hans första dur-symfoni är den fjärde, och sedan kommer det tre till, och så faller han tillbaka igen till samma molltonarter som de första tre symfonierna, C-moll och D-moll.

Trots ett i vissa avseenden djärvt experimenterande tonspråk är alla nio symfonierna förkrossande regelbundna. Bruckner är musikhistoriens största och mest konsekventa pedant. Han sviker aldrig kompositionsformens formella konventioner. Alla hans scherzosatser är uppbyggda på exakt samma sätt och har därför alla likheter med varandra, även adagiosatserna har ett och samma mönster hela vägen om de dock utvecklas och ständigt fördjupas, medan han vanligen vågar mest i de första satserna och har lättast för att misslyckas i de sista – han behärskade aldrig en Beethovens suveräna finalteknik och -dramatik.

Emellertid är det inte fullt så illa som det låter. De båda första symfonierna i C-moll är en imponerande och lovande inledning till en gigantisk symfonikerbana, och även om han misslyckas med den tredje symfonin är det där bara den sista satsen som inte håller – de båda första är suveräna.

Den fjärde symfonin är hans vackraste och mest jämnghoda – alla fyra satserna är alltigenom lyckade. Den femte är svårare men kanske Bruckners enda symfoni med en helt lyckad finalsats i form av en utomordentligt väl utvecklad och i slutet majestätiskt upptornande fuga.

Den sjätte betecknar i viss mån Bruckners klimax och antiklimax. Ingen av Bruckners symfonier har en så effektiv och grann inledning. Den första satsen är kanske hans bästa över huvud, och den följs av en lyriskt smäktande adagiosats, hans vackraste dittills. I scherzot märker man att han börjar treva, och slutsatsen är ett bedrövligt bakslag, som bygger på ett tema ur Wagners "Tristan och Isolde". Ingen av hans symfonier börjar så bra och slutar så bedrövligt.

I den sjunde har han åter funnit sig själv och sin gotiska egenart, som han lyfter till gastkramande höjder. Den stora adagio-satsen är höjdpunkten i hela hans produktion. En redan utsökt tematik bearbetar han så utsökt, att man kan fråga sig om det finns något vackrare i musikhistorien. Emellertid är den känslig och sårbar och lätt att misstolka – de enda pålitliga Brucknertolkarna var Furtwängler och Eugen Jochum, medan till exempel Karajan väl kan dirigera hans första tre eller fyra symfonier men misslyckas brutalt med alla de följande.

Den åttonde är hans längsta symfoni, och även här lyckas han med den sista satsen, som påminner om sjätte symfonins första. Emellertid är den ändå inte helt tillfredsställande som final.

Den nionde blev ofullbordad med bara tre satser, där adagiot är den sista. Den första satsen är oerhört lyrisk och vacker och nästan extatisk, medan man känner att mästaren redan är på väg att lämna oss i adagiosatsens enträget utdragna skrik av sina sista frosserier i fulla orkesterklanger.

Hans berömda "*Te Deum*" för kör, solister och orkester infaller kronologiskt mellan den sjätte och sjunde symfonin. Det har frågats om inte detta underbara körverk kunde användas som lämplig avslutning till en av hans mindre lyckade symfonifinaler. Dess rätta plats vore då som final till den sjätte symfonin, som den därmed avgjort skulle höja; men det kunde även med framgång användas som extra finalsats till den åttonde symfonin, som ju ändå redan är en helaftonssymfoni.

Bruckners okända symfoni

Den går i F-moll och brukar betecknas som hans symfoni nr. 00. Så dålig är den inte, att den skulle förtjäna samma beteckning som en toalettdörr. Den kallas också hans 'Studiesymfoni'. då den tillkom som ett studiearbete för hans stränga lärare Simon Sechter, som var mera syrlig i generös kritik än uppmuntrande. Bland annat förbjöd honom Sechter att komponera någonting alls förrän han var klar med studierna. Som examensarbete fick han i uppdrag att åstadkomma en uvertyr, ett körverk och en symfoni. Trots den nedgörande kritiken från hans lärare har symfonin överlevt, fastän Bruckner själv av sin lärare påverkades till att inte ha några höga tankar om den.

Dock är det bara här som vi får höra en ung Bruckner. Han var i trettioårsåldern när han gjorde den, och i dess mindre och enklare format känner man dock omedelbart igen hela Bruckner. Den originella men gotiskt uppåtsträvande arkitektoniska strukturen finns redan här, och symfonin saknar minsann inte originalitet. Den andra satsens *minore* är en sannskyldig pärla och unik i Bruckners produktion för sin melodiska och harmoniska underfundighet, och fjärde satsen lovar gigantiska löften för framtiden, som minsann skulle infrias.

Men den stora charmen med denna symfoni är att den är som en direkt fortsättning på Mendelssohn och Schumann. I fjärde satsens inledning är hela greppet och stilen så genuint Schumannsk att den lätt skulle kunna tas för ett Schumannverk om det var anonymt. Bruckner anknyter direkt till romantiken och gör det med lika stor övertydlighet och konsekvens som César Franck, som ju också var en hopplös stilrenlevnadsman när det gällde troheten till harmonins och formens enhet och renhet. Båda var ju utpräglade orgelnister, utan tillgång till orgel i sin födelseby hade Bruckner knappast ens blivit musiker,

och orgeln förblev alltid hans stora passion, liksom den var César Francks enda hemmaplan hela livet; fastän Bruckner skildes från den när han kallades till Wien som Simon Sechters efterträdare som professor i musikteori vid konservatoriet och fick lämna sin älskade orgel i katedralen i Linz.

Frågan är om han inte blivit lyckligare om han fått stanna kvar på orgelpallen i Linz. Han var ju så naiv och visste ingenting om stora världen, och hans troskyldiga och hängivna beundran för Wagner försatte honom i Wien i en tragisk konfliktsituation, då han för sin Wagnerbeundrans skull fick hela Brahmslägret med den skräckinjagande Eduard Hanslick i täten till fiender, som hänsynslöst utsatte honom för en blodtörstig klappjakt och gatlopp i pressen. Han blev stämplad och brännmärkt som wagnerian, fastän han egentligen inte begrep någonting av Wagners operor. Vid ett tillfälle, när han var med och hörde igenom hela *Götterdämmerung* på operan ställde han efter föreställningens slut den ängsliga frågan till sin välmenande värd: "Men varför brände de egentligen den stackars kvinnan?" Han hade inte fattat nåt av hela handlingen. När det gällde de löjliga Wagnerstriderna och –konflikterna på den tiden var Bruckner fullkomligt oskyldig till allt utom till att älska det musikaliska hos Wagner. Detta var det enda hos Wagner han förstod, och kanske det enda som var värt att förstå.

Kort sagt, hans lilla studiesymfoni i F-moll intar en glänsande hedersplats mellan å ena sidan Mendelssohns och Schumanns glansfulla romantiska symfonier och den tyngre symfoniproduktion som sedan blev Bruckners och Brahms, en plats inte värd att förakta, då hans store fransk-belgiske kollega vid orgeln i Sainte Clothilde i Paris intar en liknande lysande mellanställning med sin enda symfoni i D-moll, en annan symfoni som står helt för sig själv, omöjlig att härleda till något läger eller riktning, liksom Bruckners unika stil var helt hans egen.

Anton Bruckners livsverk

För närvarande håller jag på att lyssna mig igenom alla Bruckners tillgängliga verk igen, det var några år sedan senast, varvid man alltid gör nya förbluffande upptäckter. Hans tre mässor i D, E och F-moll är som en introduktion och dörröppnare för hans rika mäktiga värld av översinnlig gotisk skönhet. D-moll-mässan är som ett fascinerande experiment i sitt försök till trevande introduktion till den universella tonvärlden av klanger och överväldigande harmonier. E-moll-mässan är mera koncentrerad med bara något bleckblåsar-ackompanjemang men med oförglömliga lyriska höjdpunkter. F-moll-mässan är dock höjdpunkten i hans liturgiska produktion – man saknar ord för att kunna ge rättvisa åt dess dramatiska och mystiska djup med en uppståndelse i Credot som väl aldrig överträffats i effektivitet.

De första fyra symfonierna betraktar jag som en enhet. Den första är en experimentell introduktion men ytterst djärv och fascinerande som sådan och hållbar alltigenom med ett av hans finaste scherzon. Andra symfonin är mera diskutabel, och jag finner bara de två sista satserna som hållbara alltigenom. Den tredje symfonin har vissa svårigheter med att finna sig själv, och även här är de två första satserna problematiska, medan de två senare triumferar. Den fjärde symfonin slutligen är hans första fullmogna mästerverk, en underbart romantisk symfoni med en helt fantastiskt virtuos behandling av sina teman hela vägen, och den sista satsen är helt enkelt ett enastående mästerverk i sig, liksom hela symfonin. Vad många inte upptäcker på resan genom denna omätligt rika symfoni är att den också har djupa melankoliska drag och är väl den av Bruckners symfonier som kommer närmast Schuberts ofullbordade i karaktären.

Den femte symfonin är hans första monumentala symfoni, där han framför allt kämpar med formen. Detta är hans mest komplexa symfoni tills vidare, där han först trevar sig fram med försiktighet men gradvis utvecklar en formlig kataklysm av triumfer kulminerande i den sista satsens stora fuga. Här finner man också för första gången ett av dessa oändligt långa och smäktande vackra *adagio* som utmärker alla hans senare symfonier.

Den sjätte symfonin inleds med kanske hans mest effektfulla sats av alla, en formlig orgie av härlighet med ett öppningstema som måste betecknas som ett av de mest oemotståndliga i den symfoniska litteraturen. Hela satsen är ett transcendentalt och förtrollande mästerverk. Sedan följer ett av hans allra mest betagande *adagio*, en oändlig dröm av skönhetens innersta väsen, värmande och hugsvalande till en grad av gränslöshet.

Efter dessa båda mästerverk till satser är scherzot nästan en besvikelse, ingen melodi som hugger tag i en, bara ett slags frivol underhållning. Och det är samma sak med sista satsen med påtagligt mindre originalitet, då huvudtemat har lånats från Wagners "Tristan och Isolde". Icke desto mindre är de två första satserna alldeles tillräckligt för att göra denna symfonin till en av hans mest oundgängliga.

Han inledde sitt "Te Deum" medan han ännu arbetade på sjätte symfonin men avslutade det inte förrän efter den 7-e. Det är unikt i hans produktion för dess ytterst dramatiska karaktär med extremt effektiva melodier och teman utom den exceptionella orkestrala dynamiken, det är kanske höjdpunkten i hans skapargärning och högsta mästerverk när han stod på höjden av sin förmåga. Det skrevs för orkester, fyra solister och kör och är troligen det bästa *Te Deum* som har skrivits, vilket även Brahms erkände det som.

Egendomligt nog begravdes det levande av nazisterna samman med all hans sakrala musik och återupplivades inte igen förrän efter det andra världskriget, framför allt av Eugen Jochum. På sin dödsbädd, när det stod klart att han inte skulle kunna fullborda sin nionde symfoni, föreslog han det som finalsats till denna symfoni, men dess tonalitet ansågs inte förenlig med symfonins, (som gick i D-moll, medan hans *Te Deum* är i C-dur). Likväl framstår det även som separat mästerverk i all sin triumferande härlighets glans och klarar sig mycket väl ensamt.

Anton Bruckners sista symfonier

Den sjunde symfonin inleder kompositörens utomordentliga gotiska katedralbyggande, som under de sista tre symfonierna når ständigt högre höjder av överväldigande skönhet. Redan den sjunde symfonins första sats är som en väldig ridåöppning inför denna storhet, medan tyngdpunkten i denna symfoni ligger på den andra satsen, som är något av det vackraste som någonsin har komponerats. Vid tiden för Bruckners komponerande av denna symfoni låg Richard Wagner för döden, och Bruckner säger själv, att temat kom till honom när han som mest tänkte på Wagner på hans dödsbädd. Satsen kan därför mycket väl liknas vid ett Requiem för Wagner men är vackrare än någonting av vad Wagner själv kunde åstadkomma. Som en befrielse kommer sedan den utomordentligt triumferande glada tredje scherzosatsen som den friskaste fläkten i Bruckners hela produktion. Den utomordentliga uppladdningen och utlösningen i den andra satsen får här sin motvikt i något av det mest charmerande i scherzoväg som presenterats i någon symfoni, och den är utan tvekan Bruckners bästa scherzo. Den fjärde satsen är underlägsen alla de tidigare, allt har redan sagts och kan inte sägas bättre, varför den egentligen bara är en formell avslutning.

Den åttonde symfonin är utan tvekan hans största, den är längre än en timme och ställer höga krav på lyssnaren genom sin mastighet och anspråksfullhet, den är milt sagt pretentiös, medan den andra scherzosatsen nästan är påfrestande genom sin bullrighet. Den oändligt vackra tredje satsen banar sedan väg för den nästan heroiska sista satsen, som kröner symfonin som det grannaste av alla Bruckners katedralbyggen.

Den sista nionde symfonin föreligger ofullbordad, och dess sista sats är därför Bruckners sista Adagio men kanske det vackraste av dem alla. Redan den första satsen inför nya smäktande element som vi inte hört för mycket av hos Bruckner tidigare, han närmar sig obevekligt mer och mer det lyriska, som i den sista oändliga adagiosatsen når nästan höjder av outhärdlig skönhet och sublimitet. Därmed utgör symfonin den sista utomordentliga hyllningen till den stora romantiska symfonin i dess renaste klassiska former med fulländad tonalitet alltigenom, något som Mahler, Sibelius och Ralph Vaughan Williams sällan skulle leva upp till

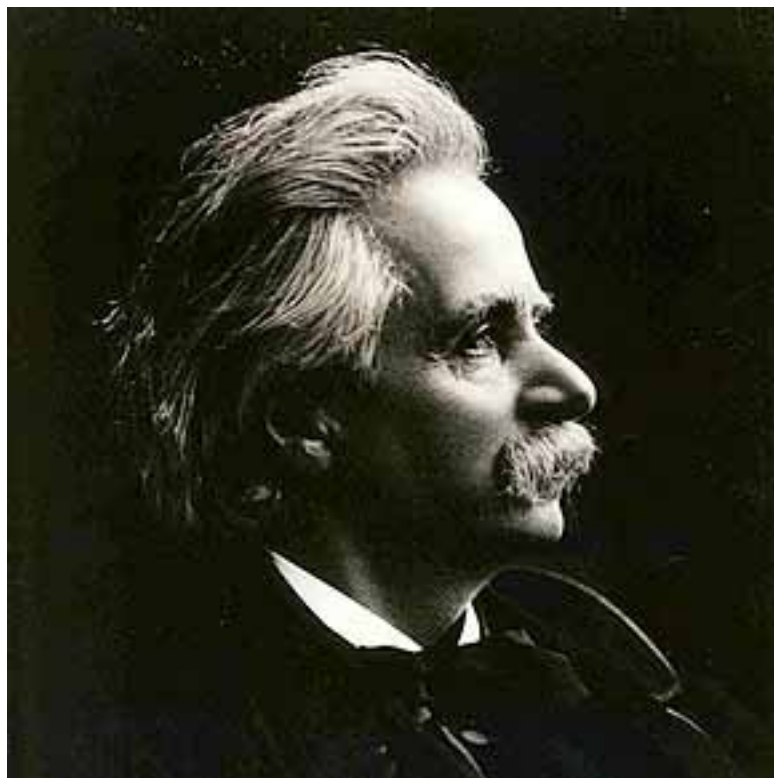
När det stod klart för Bruckner att han inte skulle kunna fullborda sin symfoni föreslog han själv att hans *Te Deum* skulle få tjänstgöra som dess sista sats. Huvudinvändningen mot detta har varit, att symfonin går i D-moll medan hans *Te Deum* går i C-dur, men helt inkompatibla är dessa tonarter inte, då D-molls parallelltonart F-dur har C som dominant. Med detta granna körverk som avslutning skulle denna symfoni nästan kunna konkurrera med Beethovens nia. Mig veterligen har man aldrig ens prövat saken, medan det finns all anledning att göra det, då ju förslaget ändå var tonsättarens eget.

Bruckners ofullbordade symfoni fullbordad

Bruckners nionde symfoni har vanligen betraktats och uppförts som ofullbordad med den långsamma tredje satsen som dess provisoriska avslutning, men han gjorde faktiskt en fjärde sats och hann precis fullborda den före sin död. Han hann spela upp den för sin läkare, gick sedan ut på en promenad i parken, kom tillbaka och dog. Det färdiga partituret hade lämnats på hans skrivbord, men efter hans död knäckte någon det därifrån, och det har aldrig återfunnits. I själva verket knäcktes hela symfonin i samband med att många kom för att bringa honom en sista hyllning, och en förläggare Ferdinand Löwe utgav omsider de första tre satserna och påstod att Bruckner inte kunnat fullborda verket, i vilken villfarelse huvuddelen av musikvärlden har svävat sedan dess. Så småningom har man kommit fram till att Ferdinand Löwes utgåva var en förfalskning, men då originalpartituret till den sista satsen aldrig har återfunnits har man heller aldrig kunnat fullkomligt återskapa den, men man har kommit så nära som möjligt under vägledning av Bruckners skisser. Följaktligen finns det (liksom av de flesta av Bruckners symfonier, då han ständigt själv omarbetade dem till nya versioner) ett antal versioner av den sista satsen. Många har fördömts och bedömts som otillfredsställande, men några har befunnits övertygande nog för att kunna tolereras. Det finns också ett antal olika inspelningar av de olika versionerna, men en ganska tolerabel sådan presterad av Sébastien Letocart under åren 2007-08 har vi funnit här:

<https://www.youtube.com/watch?v=gVoNyv5bfac>

I hopp och väntan på att Bruckners bortkomna originalmanuskript någon dag kan komma till rätta är detta det bästa vi kan nöja oss med tills vidare.



Den sympatiske Edvard Grieg och hans bekymmer.

Den stora välsignelsen för Grieg var bekantskapen med Franz Liszt och dennes utomordentliga välvilja och öppnande av vägar för sin trettio år yngre kollega. I intet fall framstår Liszt i en mera positiv dager än i sitt mellanhavande med Grieg, som med rätta uppfattade honom som musikens store och ende kunglige profet av bara storsinhet och generositet, som en helig ängel. Utan denna hjälp är det frågan om Grieg över huvud taget hade blivit något.

Hans produktion är relativt liten och omfattar inga storverk. De största är den tidiga ytterst populära pianokonserten, musiken till Peer Gynt i två sviter och fem viktiga bidrag till kammarmusiken, främst hans enda stråkkvartett. För övrigt består nästan all hans musik av små lyriska pärlor.

Ändå var Grieg en utomordentligt hårt arbetande musiker, och man kan rentav påstå att han arbetade ihjäl sig för musiken. Mest slet han ut sig på oändliga konsertresor som han ideligen upprepade och förlängde, då han aldrig kunde stanna länge hemma på Troldhaugen, och det var under en sådan resa han avled, fastän doktorn förbjudit honom att resa och han var dödssjuk. Han hade dåliga lungor, och egendomligt nog försökte han aldrig återhämta sig i varmare länder som Italien, ett land som alltid reparerat och satt fart på musiker från Norden, främst kanske Händel och Sibelius (som exempelvis skrev sin andra symfoni i Italien).

Griegs största problem synes dock ha varit en ängslig osäkerhet inför sin egen förmåga. Hans skapande liv kulminerar med pianokonserten och Peer Gynt-musiken, och sedan blir det inte mycket mer. I stället sliter han ut sig som pianist och dirigent för annan musik än sin egen, som om han underkände denna. Han kämpar hela livet med sonatformen utan att någonsin känna sig hemma i den, ungefär som i en olycklig kärlek som bara blir sado-masochistisk, han kan aldrig acceptera att sonatformen aldrig kan bli hans, och detta tar han som sitt livs största nederlag och misslyckande. Han

ger nästan upp som kompositör och flyr i stället till exekverandet och dirigentskapet och offerar sig helt för dessa lägre substitut.

Det beklagliga är att Grieg aldrig fortsatte på den väg som han från början fann vara sin egen. I stället för att fullfölja den (efter pianokonserten och Peer Gynt) försöker han tukta sig med högre discipliner (stråkkvartetten) och förnekar han sig själv och sin egen unika originalitet: "Jag höll på att stagnera, och detta kom sig dels av många tillfällighetsarbeten" (som Peer Gynt, Sigurd Jorsalfar och annat styggt,) "och dels av alltför mycken folklighet. Till den ämnar jag säga: 'Farväl, skugga !' " – och därmed brände han sina skepp.

I viss mån kan man ge Grieg rätt i att många av hans verk faktiskt är ytliga och banala tillfällighetsarbeten, men just bland de enklaste och minst ambitiösa finner man hans kostligaste pärlor i form av en lyrisk innerlighet som saknar motstycke i musiken. Grieg var först av allt en gudabenådad melodiker, och många av hans teman och melodier är lika bärande och oförglömliga som Schuberts och Verdis bästa snilleblixtar; hans melodik står i vekhet och sentimentalitet även både Chopin och Tjajkovskij nära, men är samtidigt genuint nordisk och personlig. Som komposition i sitt slag är exempelvis "Våren", denna lilla enkla sång, oöverträffad. Och vem kan någonsin glömma de enkla melodierna i "I Dovregubbens hall" eller i "Åses död" efter att bara ha hört dem för första gången?

Det är här Edvard Grieg överträffar alla andra i sin enkla innerliga melodi-expressionism, som blev till ett "Sesam, öppna dig!" för hela den nordiska klassiska musiken, och som framför allt fick en så oöverskådlig betydelse för den 22 år yngre Jean Sibelius.

Griegs stora norska opera.

Detta är kanske just den tragiska vändpunkten i Griegs liv, en höjdpunkt som slutade i katastrof, ett högst besynnerligt triangeldrama mellan Grieg, Henrik Ibsen och Bjørnstjerne Bjørnson. Ytterst ansvarig var dock enbart den sistnämnda. Det var nämligen Bjørnstjerne Bjørnson som stod både för initiativet, svartsjukan och den slutliga kollapsen.

Redan 1872 började Bjørnson ansätta Grieg för att få honom att komponera en stor norsk opera i Wagners stil till text av Bjørnson. Grieg var till en början inte lika entusiastisk som Bjørnson, vars storartade text "*Arnljot Gelline*" förärades några skisser av Grieg och tre års funderande över ämnet och sedan ingenting mer.

Men Bjørnson fick en ny storslagen idé och kom på att ämnet Olav Tryggvason om något lämpade sig direkt för en stor norsk opera. Han skickade tre inspirerade scener till Grieg och bifogade följande beskrivning av hur han ville ha det:

"Käre Grieg, Musiken måste ha en satans fart! Det är inget skämt. Det ska brusa iväg. Det blir allt värre och värre. Nu kommer ett helvetes oväsen över miraklet, och så mer mirakel, vild besatthet, dans, delirium, hu, ha!"

Grieg förtrollades genast av styckets makalösa mystik och grep sig verket an medan han skrev till Bjørnson att han ville veta mer om verket. Men Bjørnson reste då utrikes, och Grieg satt fast i sin slaverisång i Christiania. Nästa sommar hade Bjørnsons fantasi lämnat Olav Tryggvason då han i stället satt nere i Italien och förargade sig över sakernas tillstånd i Norge. Han blev socialfilosof och skrev bara om sådant till Grieg, som då blev rasande på Bjørnson: "Och du kan väl inte fråga varför? Ty nu sitter jag här och komponerar musik till Peer Gynt i stället för till Olav Tryggvason!" Då var det

Björnson som blev rasande. Han och Ibsen hade ju redan sedan en längre tid varit rasande på varandra, så nu passade det Björnson att även bli rasande på Grieg av ren diktarsvartsjuka och sårad fåfänga: "Vem har här brutit ord? Du eller jag? Vem har varit beredd till offer, du eller jag? Nu är du i Peer Gynt! Väl bekomme!" Och han varnar Grieg för att fortsätta med Peer Gynt då han menar att Grieg knappast kan bemästra ett så omusikaliskt ämne.

Grieg försvarar sig och förklarar sig oskyldig till att Olav Tryggvason inte kommit längre då han inte fått mera text. Han uppmanar Björnson att fortsätta med Olav, och han ser fram emot att efter Peer Gynt få ta i tu med ett mer musikaliskt ämne. Han till och med klagar över Peer Gynt och kallar det det mest omusikaliska av alla ämnen, till Björnsons stora lättnad, som förstår att det i alla fall inte blir någon stor norsk opera av Peer Gynt.

När Grieg är färdig med Peer Gynt några år senare försöker han uppmana Björnson till att fortsätta med sin Olav, men Björnson är då på dåligt humör och förblir så kroniskt vad beträffar Olav Tryggvason, som det aldrig blir något mer av. Ännu 1889, efter 16 år, försöker Grieg beveka Björnson att fortsätta med Olav, men Björnson förblev mulen över Olav, som aldrig blev förlöst ens till en libretto.

De tre scener som blev komponerade till "Olav" skildrar de hedniskas ängslan inför de nya gudar, som hotar deras egna, och inför dessa gudars profet, "den onde Olav". Deras ängslan tar sig uttryck i anropanden av asagudarna och i mörka besvärjelser. En offergode, en vala och en kvinna uppträder, och kören ger eko till deras desperata och ängsliga förehavanden. Tyvärr blev dock Grieg aldrig upplyst av Björnson vilken kurs handlingen sedan skulle taga. Björnson hade bara meddelat att musiken inte skulle vara något skämt, och dessa anvisningar följdes trofast av Grieg. Hans musik blev väldigt mycket "Hu, ha!" som Björnson önskat men inte mycket mer. Han förstod väl, att efter de mörksens gärningar som bedrevs i de tre scenerna skulle ljuset inträda som kontrast i form av den skinande hjälten Olav, men om dennes entré fick han ingenting veta. Han kunde alltså inte beräkna kontrastens storlek och verkan och inte heller arten av tätheten av det mörker han skulle skildra. Den musikaliska målningen av de asatroendes betryck blev därmed tämligen ynkelig och enahanda i enkla repetitioner och upprepningar ett tonsteg högre för varje gång de agerandes upphetsning skulle stiga.

Därmed blev det av den stora norska operan intet. I stället lyckades Grieg desto bättre med tonsättningarna till "det mest omusikaliska av alla ämnen" Peer Gynt – till Bjørnstjerne Bjørnsons oändliga och aldrig kurerade förtret. Han fick dock nobelpriset medan Ibsen inte fick det. Detta blev måhända Björnsons hämnd.

Ej heller Sibelius i Finland lyckades någonsin prestera någon betydande finsk nationalopera hur väl han än lyckades med all sin Kalevala-musik, ej heller Gade och Nielsen fick någon större dansk opera till stånd, och den mesta svenska nationaloperan är väl fortfarande Verdis "Maskeradbalen" om mordet på Gustav III. Den nordiska operan väntar således fortfarande på sin store förlossare.

Filmen om Grieg

När "*The Song of Norway*" kom ut 1970 sågades den nästan unisont av kritikerna som något av den sämsta musikal som någonsin filmats. Den väckte en sådan förargelse att man började undra hur en oskyldig film om Grieg och Norge, som tydligen mest bestod av vackra bilder, som om det var en betagande turistbroschyr, kunde väcka så mycket ont blod. Vissa kritiker gick till och med så långt att de

förutspådde den en lika stor framtid och framgång som *"The Sound of Music"* bara för att den var så oefterhärmligt och erbarmligt dålig.

När vi nu äntligen efter 45 år fick en möjlighet att ge den en chans genom att se den från början till slut kunde man småningom börja ana vad som väckt alla sura kritikers förargelse. Den var alldeles för glad och ljus. Den var alldeles för sprudlande i sin glädje och uppsluppen i sin danshysteri för att någon skulle orka med den. Den var alldeles för vacker för att vara övertygande. Den var alldeles för god för att kunna vara sann, och framför allt, dess omslag från komedi till tragedi i andra delen var alldeles för mycket av ett stilbrott mot filmens karaktär som bröt mot allt vad filmen för övrigt gick för.

Tydligt fanns det alltså en grogrund för kontroverser och missförstånd. Vad som definitivt inte är något fel med i filmen är musiken. Det är Grieg alltigenom i mycket olikartade arrangemang, mest pianokonserten, som förekommer både i original, i körsättning och i arior, men även andra av hans verk förekommer i mycket olikartade arrangemang, bland annat *I bergakungens sal* i en animerad sekvens med troll och allt, som hör till filmens mera humoristiska inslag. Även dessa är dock rikligt förekommande, och filmen utmärks av ett ständigt ös av musik och baletter som ofta följer på varandra non-stop utan att någonsin avmattas, varför detta hektiska och nästan hysteriska tempo i ständiga utbrott av uppsluppenhet för somliga kan verka påfrestande. Som kontrast mot denna extatiska glädje, som dominerar hela första delen och en god bit av den andra, kommer då den plötsliga övergången till tragedi och det utan den minsta förvarning. Den borde vara chockartad, men då filmen är så övervägande ljus för övrigt blir effekten aldrig övertygande.

Det är Rikard Nordraaks tragedi som skildras, och det är egentligen den som filmen handlar om. Han var Griegs bästa vän och en lika lovande kompositör som han, de följdes åt i det entusiastiska korståget för att begåva Norge med en egen nationalromantisk musik, när Rikard plötsligt insjuknar i lungtuberkulos och avlider endast 24-årig, medan Grieg är i Rom på ett stipendium som han fått genom Liszts ingripande och rekommendationer. Grieg kan inte närvara vid vännens bortgång, vilket skall förfölja honom för resten av hans liv som ett svek mot sin bästa vän, och där dog mycket av hans egen entusiasm, som om han lyckades med en karriär på vännens bekostnad, vilket han aldrig kunde komma över.

Denna tragedi kommer liksom bort i filmens överdådiga skönhet och uppsluppenhet, varvid filmen förfelar sitt budskap, om hur mycket lidande konsten och idealismen kräver. Få vet någonting om Rikard Nordraak idag, hans namn är i allmänhet fullkomligt okänt, inte ens norrmän känner i regel till att han komponerat deras nationalsång, och ännu mindre vet de något om vem han var eller om hans öde. Därför var ändå denna film så viktig, då den åtminstone torde ha öppnat ögonen på somliga inför den konstnärliga idealismens lidande verklighet

Den hyggliga Antonin Dvorak.

Hans liv är en succé. Han har en förträfflig karriär, har ett lyckligt familjeliv, allt går honom väl i händer, och han är en av sin tids mest framgångsrika och firade musiker och kompositörer. Summan av hans liv är en ljusomstrålad braksuccé nästan utan motstycke. Alla hans store kollegas och föregångare Smetanas ohyggliga olyckor och tragedier finns det inte en skymt av i Dvoraks liv. Han bara går från klarhet till klarhet, och de flesta är till och med eniga om att Dvorak undanskymde Smetana och blev den större mästaren av de två. Att en jämförelse mellan dem som Tjeckoslovariens två största

kompositörer är oundviklig är ett axiom. Vi skall göra den jämförelsen även här.

Det intressanta med en sådan jämförelse är att de är varandras motsatser, fastän deras musikspråk ofta nästan är identiskt med varandra. Båda är fullfjädrade och renodlade melodiker och nästan oöverträffade som sådana. Men den avgörande skillnaden är deras grunddisposition gentemot livet. Smetana inleder sin musikaliska karriär med att desperat måla fan på väggen och öppet hota med självmord: han utgår från förtvivlan. Tragedin är sedan hans livs ständiga följeslagare: döttrar och hustru dör ifrån honom, och så kulminerar hans musikliv med en fullständigt katastrofal dövhets. En musikers tragedi hade inte kunnat bli värre än Smetanas. Dvorak har inga sådana bekymmer. Han bara lever och trivs och skördar bara triumfer och dör som etablerad nationalhjälte och nationalhelgon. Det fattas skuggor i hans liv. Och det är kanske detta som är felet.

Samma syndrom finner man hos underbarnet Mozart: bara triumfer, bara framgångar, bara raka vägen fram, bara glädje och ljus, bara skönhet och solsken utan skuggor, och endast i hans *Requiem* kommer det stora allvaret fram och blottar både tragedi och avgrunder. Man störs ofta hos Mozart av den briljanta ytligheten, den virtuosa flärden, den innehållslösa perfektionen, den bländande suveräniteten utan substans, och så vidare. Något av samma ensidiga positivitet finner man hos Dvorak. Man saknar hos dem båda en Schuberts hjärtskärande gripande mänsklighet, en Beethovens överväldigande pathos, en Tjajkovskijs förtvivlade djupsinne och en Smetanas skakande självblottläggelse. Dvorak har ingenting på andra sidan av sin skinande medalj, och vänder man på den kan man bara konstatera att baksidan är blank.

I Dvoraks oerhörda produktion finner man massor av kammarmusik och symfonier, som Smetana aldrig komponerade. Ändå är Smetanas unika stråkkvartett "Ur mitt liv" kanske den enda i musiklitteraturen som tveklöst kan mäta sig direkt med Beethovens allra bästa. Det har kanske aldrig komponerats en mera snillrik, koncentrerad och gripande överväldigande stråkkvartett i sin hjärtskärande uppriktiga självrannsakan. Med hela sin ofantliga produktion kom Dvorak aldrig ens i närheten av något sådant.

Kort sagt, Smetanas ensamma och sällsynta pärlor är i sin litenhet att föredra framför Dvoraks enorma massor av ytliga medhårssmekningar. Smetana är den större och djupare konstnären av de två, fastän hans produktion är den oansenligare.

Samtidigt måste man ge Dvorak ett rungande erkännande för hans suveräna trumfkort: den sista symfonin "Från Nya Världen". Man kommer inte ifrån att denna är en av de bästa symfonier som någonsin skrivits. Den är så charmerande och dynamisk, så rik i sitt tematiska och melodiska innehåll, så raffinerat skriven och så medryckande, att det knappast finns någon som inte kan bli imponerad av den. Men den är ensam och unik i Dvoraks produktion. Hans tidigare åtta symfonier är alla mindre än mediokra och står tillbaka för nästan alla andra samtida symfonier. Bara i den nionde lyckades han, och efter dess komponerande levde han i ytterligare tio år och komponerade operor och andra storverk – men aldrig mera en symfoni. Varför? Tog han slut efter den Nya Världen? Aldrig förr eller senare hör man hos Dvorak sådana praktfulla tongångar som i Nya Världens Symfoni, som om detta var en blomma som bara kunde blomma en gång. Alla andra större symfoniker kunde ständigt överträffa sig själva – Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Tjajkovskij, och så vidare, men inte Dvorak. Han är och förblir något av en dagfjäril, som bara en gång kunde söka sig till det stora ljuset, men som för övrigt egentligen bara kunde fladdra.

Den stora vändpunkten i Dvoraks liv

Den inträffar 1877-78. Antonin Dvorak är i övre 30-årsåldern och har arbetat hårt i hela sitt liv som musikanter utan någon fast tjänst, huvudsakligen som organistvikarie och orkestermusiker i allsköns sammanhang. Musiklivet i Prag och Tjeckien domineras helt av Smetana, den store tjeckiske nationalmästaren, som dock är helt i händerna på den tyska kulturen och dess dominans: alla hans operor är i den tyska nationalromantiska stilen och inte långt ifrån rena Wagnerefterapningar, tills han åstadkommer den sprudlande "Brudköpet", som i ett slag gör honom till den tjeckiska musikens konung, då därmed den nationella tjeckiska musiken äntligen får ett namn. Dvorak verkar helt i ledet som fotsoldat i denna nya tjeckiska nationalromantiks tjänst och hägn.

Han har inte haft det lätt. Han har kommit från en enkel familj från landet, och han är den enda av musikhistoriens betydande kompositörer som först nödgat utbildat sig till slaktare. Hans far drev ett värdshus ute på vischan, och det var där ute på landet som Antonin växte upp och helst alltid hade velat stanna kvar, ty han blev aldrig hemma någon annanstans, inte ens i Prag.

1870-talet är hans arbetsammaste och mest slitsamma år. Han arbetar oavbrutet, komponerar flitigt, studerar ständigt vidare, blir ständigt bättre, tjänar sitt dagliga bröd som orkestermusiker och kyrkorganist, och gifter sig 1873, så att han till råga på allt snart får en familj att försörja. Han lever knapert, ett liv som musiker i Tjeckien på den tiden kan bara förekomma på villkoret att det måste vara under existensminimum, det hjälper inte hur hårt han sliter, och framgångarna, även om de infinner sig, är knappast lönsamma. Hans första barn, en dotter, dör. Hans andra barn, en dotter, dör. Hans tredje barn, en son Ottokar, dör. Förtvivlad komponerar han ett *Stabat Mater*, som kanske blir hans mästerverk. Det är ett omfattande körverk med solister, där dock kören hela tiden dominerar med en smäktande innerlighet utan motstycke. Materialet är ytterst enkelt, dess temata är lika fundamentala som gamla medeltida katedralsmadonnor och de nakna pietägrupper, med den påföljd att hela verket framstår i en oförliknelig renhet. Dvorak var ett barn av den lantliga folkmusiken, det var den han hade i blodet, det var den som gjort honom till musiker från början, det var hans livsblod, som han alltid njöt av och höll sig sprudlande av, medan detta *Stabat Mater* markerar en utomordentlig och drastisk kontrast mot den böhmiska glädjedynamiken. Frågan är om inte detta *Stabat Mater* överträffar alla andra just i sin sällsamma renhet och enkelhet, som likväl genom en helt naturlig nästan gotisk arkitektur överväldigar med en nästan himmelsk skönhet och storhet.

Detta verk blir hans första stora internationella framgång, då det gör succé i England av alla ställen. England är det första land utanför Österrike och Tyskland som upptäcker honom, och det ärar honom mycket mer än vad någonsin Wien eller Berlin gjorde. Hans triumfodyssé och karriär i England kan bara jämföras med de liknande framgångar där som till deras egen häpnad gjordes av Joseph Haydn och Felix Mendelssohn.

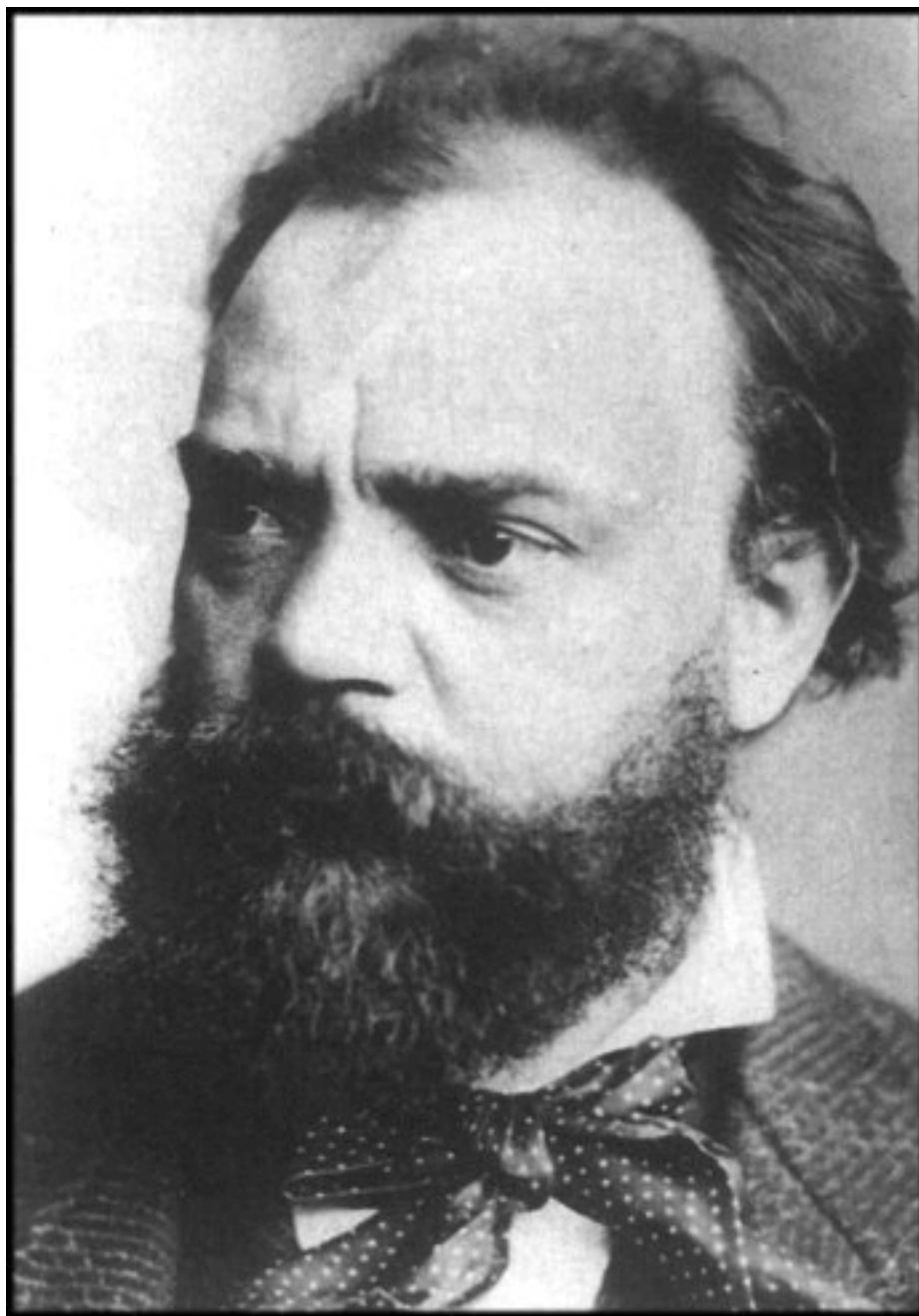
Dock är själva vändpunkten i hans liv något annat. Johannes Brahms tog sig an honom och rekommenderade honom för ett stipendium, som i ett trollslag gjorde att han kom på grön kvist och slapp svälta längre. Denna totala ekonomiska vändpunkt i hans liv inträffar 1877, och ingen inser klarare än han själv dess enorma praktiska betydelse för hans livsutveckling. Förkrossad av tacksamhet skriver han ett exempellöst ödmjukt och innerligt brev till Brahms, vilket inleder en av musikhistoriens vackraste obrutna vänskaper. De träffas första gången följande år, och det förekom aldrig under de 20 år den varade det ringaste som kunde grumla den, fastän Brahms stod i ständig konflikt med Wagner och wagnerianerna, och Dvorak hörde till Wagners mest okritiska beundrare.

Efter denna vändpunkt går det alltid bara bra för Dvorak. Han får nya barn, som överlever, så att hans familj till slut i alla fall blir ganska stor, och hans älsklingsdotter blir till och med gift med Josef Suk, Tjeckiens främsta violinist, tillika kompositör, i den följande generationen. Smetana blev aldrig mer än Tjeckiens nationalkompositör, han förblir som koryfé bara en lokal företeelse, medan Dvorak erövrar hela världen. Under sina senare år, när Smetana blev sjuk, uttryckte han sin bitterhet över Dvoraks "förfall", hans åsidosättande av sin egen nationalkultur för världens, hans "populism" och hans svikande av den grund för det tjeckiska musiklivet som Smetana ändå grundmurat, men Dvorak hade rätt att vara sig själv. Skillnaden mellan dem är dock att Smetana är ultraseriös medan Dvorak är mera lekfull som musikanter. Smetana sitter hela tiden i kyrkan medan Dvorak hela tiden dansar. Smetanas musik är därför djupare, mera rigorös och högtidlig i sin utformning, rikare och bredare, hans stråkkvartett i e-moll överglänsar alla Dvoraks 14 och till och med den amerikanska (sista), han står närmare Beethovens arkitektoniska monumentalitet, medan Dvorak är mera befryndad med en Mozarts lekfulla lättsinne. Undantaget är hans exempellösa *Stabat Mater*.

Senare komponerade han även ett *Requiem*, som tillsammans med hans *Stabat Mater* utgör det främsta han har gjort för den sakrala musiken, men hans *Requiem* saknar *Stabat Mater*s övertygande innerlighet och djupa känsla. Hans *Requiem* är mera besläktat med Verdis, mera operamässigt och mera slagkraftigt. Även detta gjorde främst en enastående succé i England och rankar utan vidare i jämförelse med Mozarts, Verdis, Berlioz' och Brahms' — det är inget fel på det. Det är bara det att hans *Stabat Mater* talar mera till hjärtat.

Dvorak firade sin största triumf i Amerika, i New York av alla ställen, i och med trumfäiset i hela hans produktion, den makalösa nionde symfonin "Från nya världen", en symfoni helt unik i sitt slag och lika slagkraftig som Beethovens femma — alla faller för den omedelbart, och man tröttnar aldrig på den. Därtill är den sällsamt nyskapande, då han gick in för att försöka använda sig av utpräglat amerikanska motiv och stämningar, vilket han har lyckats med. En sak som amerikanerna hoppades av honom var att han skulle hjälpa dem med att skapa grunden för en amerikansk nationell musik. Även om denna symfoni bär en klar amerikansk prägel är den dock för unik och för Dvoraksk för att kunna bli en språngbräda för en nationell amerikansk musikstandard — den är för personlig, precis som Gershwins musik senare, en rysk jude från början, hur amerikansk hans musik än är, dock sista slutligen bara är Gershwinsk. Men denna symfoni kommer att utgöra en sådan oerhörd höjdpunkt i hela hans symfoniska skapande, att han klart inser från början att han aldrig kommer att kunna överträffa den — och lägger ner sitt symfoniska skapande. Den amerikanska stråkkvartetten, den 14-e, skapad i samma veva, blir också hans sista stråkkvartett. Han gör över huvud taget ingen absolut musik mera — utan förfaller till programmusik och sagooperor. Även om hans sista symfoniska dikter och framför allt operan "*Rusalka*" har sina poänger och förtjänster, så står de sig slätt mot både Liszts, César Francks och Richard Strauss' symfoniska dikter och mot samtida operamästare som Verdi och Puccini, Wagner och Tjajkovskij och kan inte ens mäta sig med Smetanas "Brudköpet". Dvorak kunde bara tänka i musik. Han har inget litterärt sinne alls, han kan omöjligt genomskåda taffliga operalibretton och gör följaktligen operor på hur töntiga pekoraler som helst, medan han samtidigt håller sig naivt bokstavstrogen som kompositör till de erbarmliga texterna.

Man återgår då gärna till hans ojämförliga mästerverk, hans mest personliga och äkta verk, hans makalösa *Stabat Mater* med dess bönande tårar av ousäglig storhet i sitt oförlikneliga katedralsmajestät av den äktaste innerlighet ett fromt och rent musikerhjärta kan känna, som han skrev innan hans liv plötsligt vände från olycka till lycka, från nederlag och död till enkelriktad framgång på livstid.



För Dvorak var religionen en odiskutabel självklarhet — han var en god katolik och ställdes aldrig inför någon tvekan i sin helt naturliga och fullständigt naiva fromhet. Därför kunde han inte förstå "den store Brahms" som "inte trodde på någonting". För Dvorak, som aldrig ställde sig kritisk inför något skrivet ord, vare sig det var nonsenslibretton eller billig lättkatolsk fromlig jolmighet, var Brahms' distansierade skepticism på gränsen till cynisk misantropi något oerhört och ofattbart.

I själva verket läste Brahms Bibeln kanske mera uppmärksamt och noga än någon annan betydande kompositör. Han tog den på allvar som bok och kunde därför särskilja vad som var värdefullt i den. Hans *Requiem*, som nämndes här ovan tillsammans med Mozarts, Berliozs och Verdis, är därför det *Requiem* i musikkulturen som kanske mest skiljer sig från alla andra. Det är ett avancerat och svårtolkat verk som är svårt för en dirigent att göra full rättvisa, men när det någon gång händer är resultatet mera överväldigande än något annat requiems.

I de texter som Brahms valde ut ur Bibeln för sitt *Requiem*, nämns inte Jesus en enda gång, fastän de

flesta texterna är ur Nya Testamentet, och när Gud nämns är det vanligen i filosofisk form mest genom bönhänvändelse. Med andra ord, Brahms valde ut sina texter för sitt stora religiösa verk med exakt samma noggrannhet och omsorg som Händel gjorde det för sin *Messias*, vilket för dennes del ledde till bråk för honom med engelska biskopar. Brahms struntade totalt i puritanska betänkligheter och nogräknanden och körde rätt på i sin egen kurs i akt och mening att åstadkomma inte en begravningsmässa, som ett *Requiem* är, utan ren tröstemusik för de överlevande. Det har sagts, att han komponerade sitt *Requiem* till minne av sin bästa vän och mentor Robert Schumann och vissa satser till åminnelse av sin mor, men det är att förenkla saken. Dessa båda förluster, de för honom två allvarligaste före Clara Schumanns tio månader innan han själv dog, gav utan tvekan impulser till musikaliska tankar i riktning dödens problematik, men hans *Requiem* handlar inte alls om de döda utan vänder sig helhjärtat bara till de levande i det bestämda syftet att lindra och trösta deras sorg.

Detta kastar ett visst ljus över Brahms "religiösa" orientering, om man kan kalla den så. Han var helt enkelt en praktiskt inriktad realist och hade därför en sunt rationell religiös åskådning kliniskt fri från övertro och spekulationer. Om han var religiös över huvud taget var han agnostiker, men det faktum att han aldrig upphörde att läsa Bibeln, utan fastmer fördjupade sig mera i den ju äldre han blev, tyder definitivt på att det sista han var var irreligiös.

Det ord som kanske bäst definierar hans förhållande till religionen är 'respekt'. Han bekände sig helt naturligt till samma musikfromma tradition som Schütz, Buxtehude, Bach och Händel, de stora tyska protestanterna i musiken, men omfattade ganska exakt samma religiösa rationalism och sunda enkelhet som en Beethoven, som egentligen också var Händels. Därmed stod han milddjupa avgrunder ifrån en Dvoraks och en Bruckners naivt okritiska men ändå ytterst levande och innerliga katolska svärmeri. Han översåg med dessas närmast barnatromässiga uppfattningar och respekterade dem och aktade sig noga för att beteckna dem som svagheter, och när Dvorak mot slutet förföll till att helt överge den absoluta musiken för att i stället komponera symfoniska dikter och operor till jolmiga texter sade han aldrig något därom, medan dock den främste bekämparen av wagnerianernas besinningslöshet, Eduard Hanslick, tillät sig en förmaning "i all vänskap" i form av en varning för att hamna i sällskap med Richard Strauss billiga tonfyrverkerier.

Den som Dvorak därmed var mest befryndad med religiöst var Anton Bruckner, en precis lika naiv och innerlig katolik. De träffades bara en gång, men när de skildes kunde Bruckner aldrig sluta med att stå i fönstret och vinka med tårar i ögonen. Kort därefter var Anton Bruckners saga all. Clara Schumann, Brahms enda stora kärlek om den alls var någon kärlek, hade då gått bort under sommaren, Bruckner gick bort i oktober, och Brahms gick bort i början av april följande vår. Därmed lämnar Dvorak definitivt den absoluta musiken bakom sig.

Dvoraks mest underskattade verk

Det stora körverket "Sankta Ludmila" för även solister och stor orkester är väl närmast ett oratorium huvudsakligen inspirerat av Händel. Det är starkt inspirerat och blev ett beställningsverk från England, som Dvorak besökte på 1880-talet, där han mycket imponerades av den engelska körtraditionen med framför allt Händels, Haydns och Mendelssohns oratorier. Verket är mycket katolskt men ändå mera nationalistiskt-romantiskt än religiöst – här saknas fullkomligt den innerliga religiositeten från hans "Stabat Mater", och "Requiem". I stället är det fest och romantik som råder i

praktfull glans alltigenom med smäktande melodik och underbara körer, där det mest dramatiska elementet uppstår vid hedendomens motstånd och protest mot kristendomens tvångsinförande på 870-talet. Den heliga Ludmila är hustru till kung Bonvoj I av Böhmen, som döptes 874 samman med sin hustru. Kristendomen introducerades i Mähren 863 genom bröderna Kyrillos och Methodius från Thessaloniki, som införde det glagolitiska alfabetet, grunden för all slavisk litteratur. Genom kungaparets dop 110 år senare beseglades kristendomens triumf och seger över hela Mähren och Böhmen.

Musiken är dock så mycket mera än bara segerrusig religiös extas. Den hör till Dvoraks mest suggestiva genom sin trolska naturlyrik, bara den första inledningssatsen befäster den halvmagiska stämningen i denna halvhedniska naturvärld fortfarande helt regerad och dominerad av det primitiva, för att sedan övergå till oemotståndliga utbrott av romantik och skönhet och jublande körer. Det måste vara ett nöje att framföra detta verk.

Dock hade det sin problematiska historia. Det första framförandet blev ett fiasko, då det kritiserades för sin utomordentliga längd och för att det var för starkt influerat av Händel, Haydn, Mendelssohn, Beethoven och Wagner, som om detta skulle vara någon nackdel. Dvorak gjorde om verket och strök en hel del, och i dess nuvarande form blev det inte framfört förrän 1901. När det första konsertframförandet ägde rum med tjeckiska filharmonin 1904 var Dvorak för sjuk för att kunna närvara.

Efter andra världskriget har det framförts oftare, och ett historiskt framförande ägde rum under Rafael Kubeliks ledning 1948 i hans hemstad, vilket blev hans sista konsert. Numera framförs det väl årligen i åtminstone Tjeckien, men dess musik förtjänar en mera internationell uppmärksamhet, då den står på minst samma höga nivå som Smetanas "Brudköpet", en strålande motsvarighet som ultranationellt tjeckiskt mästerverk fast inom den komiska operans genre.

Dvoraks Stabat Mater och Requiem i jämförelse

Stabat Mater, den gamla medeltida dikten om modern som stod vid korset med sargat hjärta, och *Requiem*, den katolska dödsmissan, är de båda största utmaningarna inom den sakrala musiken för en kompositör. Det finns många *Stabat Mater* och många *Requiem*, men få kompositörer har gett sig på båda delarna. Till de berömdaste *Stabat Mater* hör Pergolesis och Rossinis, och till de berömdaste *Requiem* hör Mozarts och Verdis, men ingen av dessa fyra kompositörer gav sig på båda utmaningarna. Det gjorde däremot den obskyre och ödmjuka skomakarsonen från norra Tjeckoslovakien, Antonin Dvorak.

De är mästarens båda huvudverk i den sakrala genren, och fastän de båda ger uttryck för kanske den djupaste fromheten i något 1800-tals sakralt verk är de extremt olika varandra.

Hans *Stabat Mater* började komponeras när hans dotter Josefa dog 1876. När hans två andra barn också dog blev det för mycket, och därav uppstod den nästan hjärtekrossande innerlighet som besjälar hela första delen av verket. Det är mycket enkelt i sin uppbyggnad, nästan barnsligt i sin naket rena melodik, men av dessa enkla teman bygger han en förkrossande katedral av stämningar och sorg, av den djupaste fromhet och de smärtsammaste böner. Kompositörens fromhet går inte att ta fel på. Detta enkla verk måste nästan röra vem som helst till tårar.

Hans Requiem komponerades ungefär 14 år senare och markerar portalen till hans fullaste mognad. Mellan de båda verken ligger mer än 60 andra opus. Till skillnad från de överväldigande utgjutelserna i Stabat Mater är hans Requiem koncist och koncentrerat från början till slut, formen är fulländad, orkestreringen rik och fullödig, ingenting fattas rent tekniskt, musikaliskt är det ett fullmoget mästerverk, men trots dess tekniska överlägsenhet så finner man även här den nästan totala fromheten, ödmjukheten och den utomordentligt djupa religiositeten.

Endast Bruckner närmar sig samma religiösa djup i sina religiösa kompositioner som Dvorak, men Dvorak är mera innerlig och ärlig och levande i sin varma och djupa fromhet. Bruckners symfoniska katedraler går inte att ta fel på i deras kosmiska storhets religiösa universalism, men de är alltför formalistiska för att bli riktigt levande och mänskliga, medan Dvorak är just desto mera mänsklig i sin naiva men gränslöst uppriktiga religiositet, som på ett förunderligt sätt båda hans stora religiösa verk, fastän de temperamentsmässigt är så diametralt motsatta varandra, ändå förmedlar, som om Dvorak utan att egentligen ha haft någon direkt ambition därtill lyckats skapa den fulländade romantiska kyrkomusiken.

Reflexioner angående Jules Massenet och Gabriel Fauré

Fastän de har samma födelsedag (12 maj) och med bara tre års mellanrum (1842 och '45) är de nästan varandras motsatser, Massenet en trygg etablerad borgerlig operakompositör av det omfattande slaget med ungefär lika många operor producerade som Verdi, drygt 20, en generös och lugn människa, som föredrog att sitta hemma om kvällarna framför brasan hellre än fester och socialliv, en vän man kunde lita på och varmt trogen den egna familjen, med idel behaglig musik på sitt samvete, som gjorde honom till sin tids ledande franske kompositör efter Gounods bortgång, och Fauré som kontrast en temperamentsfull vulkannatur hela tiden kokande under tryckkokarlocket, en bitter och besviken man, som tvingades arbeta hårt hela sitt liv bara för att överleva medan ingen ville ha hans kompositioner, som han bara hade tid att komponera under sommarledigheter, frustrerad och bitsk, olyckligt gift med en amper fru som han hela tiden tvingades bedraga och som han slutligen skilde sig ifrån. Massenet skonades från det första världskrigets förödande konsekvenser för musiklivet i Paris, då han dog två år innan, medan Fauré fick bära hela katastrofen – och klarade den galant. I själva verket börjar hans liv när han som redan gammal under första världskriget får jobbet som Pariskonservatoriets direktör, vilket passade honom som arbetsnarkoman perfekt. Där börjar plötsligt hans storhetstid som dyrkad Nestor av sina elever, som centralpunkten i Paris musikliv, som ledande musikkritiker och framför allt som ypperlig musikredaktör – han fick i uppgift att redigera utgåvan av Schumanns samlade pianoverk, som var hans favoritkompositör.

Massenet hade det således lätt i livet och nådde tidigt en etablerad ställning som nummer ett som han bibehöll hela livet med tryggt jämnmod, en solid klippa i musikens Paris, medan Fauré bara hade motgångar tills den yttersta katastrofen, det första världskriget, slungade honom upp på triumfens tinnar, där han förblev tills han dog som en mycket gammal man samma år som Puccini, Sibelius, Stenhammar och andra ledande musikstjärnor slocknade för Europa.

Inte mycket av Massenet och Fauré spelas idag, och betydligt mer av Fauré än av Massenet. Meditationen ur operan "*Thaïs*" är väl Massenets outslitliga signatur, som aldrig upphör att förtrolla världen med sin upphöjda lyriskhet, medan Faurés mera strama, lågmälda och personligt färgade

kompositioner i det lilla formatet visat sig bestå på de flesta repertoarer. Hans främsta signatur är väl den betagande "*Pavane*", en lugn Andante-melodi med originell harmonik, som alla genast känner igen och aldrig tröttnar på.

Båda nådde alltså höjden av sin tids ryktbarhet, Massenet med lätthet, Fauré efter många om och men, men frågan är om någon av dem hade nått fram alls om de levat idag. När Fauré dog samtidigt som Puccini och Stenhammar och Sibelius lämnade komponerandet slocknade den klassiska musikepoken för att lämna plats åt jazz och skval och vulgär populärmusik, som med decennierna kom att överrösta allting annat. 1800-talets vackra operahus, som byggdes lika mycket för att folk skulle trivas i dem som för att ge plats för musik, ersattes med funkiskolosser där tekniken var det viktigaste – sedan spelade det ingen roll om de såg ut och kändes som järnvägsstationer. Rockmusiken med dess apkonster, där volym är viktigare än musikalitet, där show är viktigare än estetik, där skrytsamhet och åthävor är allt medan konstnärlig kvalitet fullständigt trängts undan som olönsam, har helt tillåtits slå ut den seriösa och vackra musiken. I stället för Massenets vackra operor och Faurés innerliga melodik har vi skrik och skrån och skrällande elgitarrer, som genom den maxade volymen tvingas på även oskyldigt folk som inte vill höra sådant och som bara lider därav, som en sorts obligatorisk hjärntvätt, som pådyvlas folket parallellt med all den övriga hjärntvätten genom massmedia och en TV-dumburk vars programutbud ständigt överträffar sig självt genom ständigt lägre intelligensnivåer.

På 1800-talet läste man böcker, stora tegelstensromaner och svåra dryga diktverk, studerade partitur, gick på teatern och njöt av operaföreställningar som dominerades av både visuell och audiell skönhet. Idag sitter man framför TV:n och låter sig hjärntvättas av dokusåpor och skvalmusik som bara produceras kvantitativt för lönsamhetens skull medan kvaliteten blir ständigt mer barbarisk.

I en sådan tid har sådana som Massenet och Fauré, Puccini, Sibelius och Stenhammar lyst med sin frånvaro, ty mot barbarisk kvantitet har det konstnärliga samvetets med möda och under hård självkritik utkristalliserade kvalitetsansträngningar ingen chans.

Debussys intrikaterier.

Debussy har kallats den mest typiskt franska av alla franska kompositörer. Epitetet äger berättigande i beaktande av hans mycket talrika och intrikata kärleksaffärer.

På sätt och vis är den första den mest intressanta. Som omöjlig elev vid Paris-konservatoriet fick han av sin barmhärtige lärare tipset att en rik ryska behövde en ackompanjator och informator åt sin dotter. Han nappade på kroken utan att ana att den rika ryskan inte var någon mindre än fru von Meck, Tjajkovskijs beryktade välgörarinna. Dottern hette Sonja och visade sig vara en utomordentligt svår frestelse.

Under flera år ackompanjerade Debussy fru von Meck och hennes dotter under deras resor till Italien och Ryssland. Det säregna är att Debussy därmed som helt ung kom till Ryssland flera gånger som fru von Mecks privatmusiker utan att ens försöka ta kontakt med berömda kolleger som Tjajkovskij, Borodin, Rimskij-Korsakov eller någon annan. Han blev nämligen fullt upptagen av fru von Mecks dotter Sonja, som faktiskt var den som försökte förföra honom. När det flera gånger hade gått för långt ansåg Debussy att han inte hade något annat val än att hos fru von Meck anhålla om den unga Sonjas hand, tydligen på Sonjas egen enträgna anmodan. Fru von Meck hade haft dålig erfarenhet av tidigare informatorer i samma sits, skrattade ut Debussy och avskedade honom. Sonja åtnjöt sedermera

två olyckliga och misslyckade äktenskap, först med en släkting till Rimskij-Korsakov och sedan med en furste. Båda slutade nesligt med skilsmässa.

Debussys stora passion och kärlek och enda riktigt rejäla kvinna synes ha varit en viss Gaby. Hon gav inte mycket för den fattige Debussy då hon hade andra rikare kavaljerer, men ändå föll hon för Debussy mer än för någon annan. Hon var hans stora stöd under hans långa period av svår fattigdom, under vilken han komponerade alla sina mest berömda stycken som "Clair de lune", "En fauns eftermiddag" och "Tre nocturner". Hans skaparkraft utvecklades under dessa år så betydligt att han dock omsider fann sin skapande frihet i viss mån inskränkt av henne, varför han lämnade henne. Det var troligen hans livs största misstag. Hon upphörde aldrig att älska honom och avled först 27 år efter honom precis den första veckan efter att Tyskland kapitulerat i det andra världskriget.



När han lämnat henne insåg han att han inte kunde leva utan en kvinna, varför han gifte sig med Lily. Ganska snart insåg han att han hade begått sitt livs stora misstag. Hon var sjuklig och kunde inte ge honom några barn, men under sitt äktenskap med henne nådde han full berömmelse och kunde sedan göra vad han ville. Han bedrog då sin hustru med en viss Emma, hustrun till en bankir, vilket var en värre skandal i Paris på den tiden än Dreyfusaffären. En så stor fransk nationalkompositör som Debussy bedrar inte sin hustru så indiskret, menade man, men det gjorde han. Hustrun ställde till med rättegång och vann, vilket ruinerade Debussy just när han för första gången ernått en viss ekonomisk säkerhet; men skilsmässan gjorde honom fri, och han kunde ägna sig åt Emma, som gav honom hans enda barn, en dotter.

Förhållandet till denna dotter är sedan Debussys sista och lyckligaste kärleksaffär. Deras kärlekssaga och liv tillsammans är förtjusande alltigenom, och som sigill på detta unika förhållande framstår dotterns plötsliga död bara några månader efter fadern.

Debussy hade en säregen makt över kvinnorna, och hans förhållanden blev ofta dramatiska och slutade ej sällan med självmordsförsök från damernas sida. Också är hans musik revolutionerande genom sin nya "impressionistiska" sinnlighet med mycket arpeggion, utsökta raffinerade klanger och en ljuv melodik. Samtidigt framstår han i många av sina affärer som fullständigt karaktärlös. När han befann sig i Rom med det utomordentligt åtråvärda och avundsvärda "*Prix de Rome*" på fickan, vilket gav honom tre års gratis konstnärlig frihet i Rom, avstod han från detta bara för att få återvända till Paris och en älskarinna som han inte visste att hade flyttat och skaffat sig en ny. Lika huvudlöst var hans lämnande av Gaby i sticket, den enda kvinna som var helt bra för honom, och hans bedragande av sin hustru Lily för Emma. Det är som om han njöt av att bedra sig själv, och han ljög ofta så konsekvent att han till slut trodde på sina egna lögnar.

Hans största verk är operan "*Pelléas et Melisande*" på Maeterlincks menlösa drama om svartsjuka utan dramatik. Någon kritiker i någon tidning påstod att Maeterlinck var ett geni, varför alla gick och såg den urtråkiga pjäsen, som sattes upp överallt, varför även Debussy gick och såg den. Efter en timme började publiken sippra ut från föreställningen, och i mitten på andra akten var pjäsen redan på upphållningen, varefter dödskrampen satte in i ständigt tilltagande stelhet, medan publikflykten ständigt accelererade och urartade till en smärre folkvandring från teatern. Vid slutet av femte akten var skådespelarna själva kroniskt sömniga och gäspade hela tiden medan de mumlande sludrade fram sina urvattnade verser inför en sparsam publik av snarkande äldre herrar och nedsövda kvinnliga vaktmästare, samt på en balkong, ensam och andlöst upphetsad, Claude Debussy. Det var premiären i Paris, som aldrig följdes av en andra föreställning. Debussy arbetade på operan i tio år, och även om den blev hans stora genombrott och gjorde succé överallt genom sin utsökta orkestrering och finess lär den höra till världens tråkigaste operor.

Den gudomlige demonen – den oerhörde Gustav Mahler.

Det har aldrig funnits en större dirigent än Gustav Mahler. Hans betydelse som sådan är omöjlig att överskatta. Han var den absoluta och perfekta auktoriteten när det gällde musikledarskap, och det är den enda av hans förmågor som aldrig har bragts i tvivelsmål. Hans betydelse är livsviktig för dirigenter som Bruno Walter och Otto Klemperer och kanske alla tyskspråkiga dirigenter, medan Toscanini, den störste av alla, otvivelaktigt kommer i lä för honom, fastän kanske ingen så samvetsgrant som Toscanini just följde Gustav Mahlers principer, av vilka den absolut främsta var att hålla sig till tonsättarnas intentioner och till varenda bokstav de själva skrivit i sina partiturer.

Även som vokalkompositör är Gustav Mahler odiskutabel. Sångcyklar som "*Das klagende Lied*" och "*Kindertotenlieder*" efter hans äldsta dotters död är unika i sitt slag och aldrig överträffade i ömhet, sånglig expressionism och gripande *Weltschmerz*. Men därmed har vi summerat allt med Gustav Mahler som *inte* är kontroversiellt.

En hel värld gav redan Arnold Schönberg rätt när denne, som borde ha varit fullständigt positiv gentemot all modern musik, fullständigt avrättade Gustav Mahler som symfonisk tonsättare med att påvisa att hans temata var banala och naiva trivialiteter som det var fullständigt absurt att bygga symfoniska mastodont-konstruktioner på av större omfattning än Beethovens och Bruckners. Här är den första och största stötestenen hos Gustav Mahler: han håller inte melodiskt. Till och med en sådan som Jacques Offenbach står skyhögt över Mahler i melodisk innovationsförmåga.

Före Gustav Mahler är all klassisk musik självklar, och den som etablerar den suveräna klassiska självklarheten i den symfoniska musiken är Ludwig van Beethoven. Ingen av hans efterföljare skulle ens kunna tänka på att frångå dennes oantastliga musikaliska formspråk. Tvärtom lägger mästare som Mendelssohn och Brahms ner oändliga mödor och självplågerier bara för att komma upp till samma nivå, bevara den och föra den vidare. Den förste som direkt kliver ner från denna nivå är Gustav Mahler.

Och han tror att han kan komma undan med det. Han är pinsamt medveten om att han egentligen är helt renons på egna musikaliska idéer av betydande originalitet, varför han omger sina löjligt erbarmliga temata med massiva formkonstruktioner som kräver lyssnarens uppmärksamhet i timmar. Ingen har komponerat så voluminösa symfonier som Mahler, men genom den tematiska fattigdomen, bristen på melodisk skapande fantasi, är åtminstone alla de första sju symfonierna oformliga kolosser på lerfötter.

Det betyder inte att de är helt utan förtjänster. Den första kan betecknas som idylliskt charmfull, den andra är oerhört effektiv genom slutkören (fastän han stal uppståndelsemotivet från Brahms: det är dennes förtjusande vaggång något bearbetad,) den fjärde är hans mest lättsmälta (med huvudtemat stulet från Mozart), medan han först i den femte börjar komma sig och finna sig själv genom det utomordentligt fint komponerade *Adagietto* (som likväl Romain Rolland betecknade som odrägligt sentimentalt och sirapssliskt).

Denna hans egna musikaliska personlighet, som också skymtar i den tredje symfonins slutsats, kommer till fullt uttryck först i de sista tre symfonierna, av vilka den tredje tyvärr bara hann bli påbörjad – en enda sats föreligger helt färdig. Den åttonde symfonin är hans formmässiga mästerverk, medan den nionde symfonins första sats är kanske det mest skakande och gripande som skrivits för orkester: det är som en självbekännelse med understundom förtvivlade gråtparoxysmer – medan den sista satsen i samma symfoni är det vackraste han har skrivit. I de två mellansatserna hemfaller han dock till sin tidigare karriärs svagheter och synder.

En som hade svårt för Mahler var Jean Sibelius. Mahler uppsökte honom, de diskuterade musik ingående, men resultatet av mötet blev att Sibelius förbjöd Mahler att dirigera hans symfonier. Mahler ville uppföra dem, men Sibelius sade nej. Här framstår Sibelius som med bestämdhet avvisar Mahlers nedsteg bort från den Beethovenska formen och plattformen som den store symfoniske försvararen och vidmakthållaren av de gamla symfoniska idealen i främst Brahms' efterföljd. Även hos Sibelius, som hos Brahms och Mendelssohn, är aldrig en enda ton fel, utan det kompositoriska hantverket är alltid självklart kliniskt rent – i motsats till hos Mahler. Det är också just Mahlers avsteg från Beethovens melodiskt-formellt suveräna symfonispråk som gjort att dirigenterna Herbert von Karajan och Karl Böhm alltid vägrat dirigera Mahler.

Brahms uppskattade Mahler enormt som både dirigent och som människa. De kom väl överens, och Mahler hälsade gärna på sin gamle 27 år äldre mästare – men Brahms kunde aldrig tolerera Mahler som tonsättare. Då var till och med Dvorak bättre, menade Brahms.

En ledtråd till kruxet i Mahlers tonsättarskap finner vi kanske i hans egna ord: "Den som inte äger geni bör avhålla sig från det, och den som har det behöver inte dra sig för någonting," – underförstått att Mahler inte behövde dra sig för någonting. Han var alltså fullkomligt osjälvkritisk i sitt skapande och menade att det räckte med att det var han som hade gjort det för att det skulle vara bra. Motsatsen till denna inställning finner vi hos Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Sibelius – och nästan alla andra symfoniker.

Som personlighet var Mahler vad man skulle kunna kalla överspänd. Han var oerhört känslsam och sentimental och gick gärna till emotionella överdrifter, så att han nästan bara levde för dessa. Redan som barn var hans livs hetaste önskan att få bli martyr. Han kombinerar därmed en livslång patetisk erbarmlighet med en stenhårt auktoritativ diktatur och utgör kanske personlighetsmässigt musikhistoriens märkligaste paradox.

Han läste gärna och mycket, och hans favoritförfattare var Dostojevskij, medan han också var mycket förtrogen med Nietzsche. Han såg mycket bra ut, och han blev gift med kanske den tidens vackraste kvinna i Wien, den unga Alma Schindler, som efter Mahler gifte om sig två gånger, andra gången med författaren Franz Werfel (med "Sången om Bernadette" och manuset till Danny Kayes film "Översten och jag" bl.a.) Äktenskapet Mahler-Schindler var inte problemfritt, och Mahler gick en tid hos doktor Sigmund Freud, som sade till honom: "Ni älskar er mor och har alltid sökt den typen i varje kvinna. Er mor var förgrämd och plågad, och i ert omedvetna vill ni att också er hustru skall vara det." Doktor Freud sade alltså rent ut till sin patient att han misshandlade sin hustru och förklarade varför det var så. Konsultationen ledde till att äktenskapet i alla fall blev bättre.



Alla rykten om Mahlers påstådda homosexualitet är därmed helt befängda. Han var neurotisk men inte pervers. Att göra Mahler till huvudpersonen i en film som Viscontis "Döden i Venedig" är fullständigt grundlöst, långsökt och förolämpande mot kompositörens-dirigentens minne.

Däremot finns det skäl att spekulera i "den gudomliga demonens" religiösa disposition. Han var jude, men han konverterade till katolicismen 1897. Hade han inte gjort det hade han inte kunnat bli dirigent för Wienerfilharmonikerna. Det har alltid diskuterats om hans konvertering var uppriktig eller spekulativ. Sannolikt var den både det ena och det andra.

Den största krisen i Mahlers liv var den blott femåriga äldre dotterns död 1907, men det är först efter denna som Mahler verkligen börjar mogna som kompositör. Samtidigt börjar hans hjärtproblem, och han skiljs från Wienerfilharmonikerna, som han lett under tio år under ständig kritik för hans auktoritativa och diktatoriska tendenser. Efter avskedet har Wienerfilharmonikerna ständigt fått konstatera att de aldrig hade en bättre dirigent.

En annan viktig detalj att komma ihåg är att Mahler egentligen hör till samma fina intelligenta tjeckiska garde som Schönberg, Kafka och Rilke. Han växer upp och får sina första musikaliska intryck ute på den tjeckiska landsorten genom militära blåsorkestrar, och känslan för detta smått patetiska halvfalska men taktfasta musicerande går nästan igenom i all hans musik. Det är inte alldeles rent och inte särskilt vackert, men det är sympatiskt.

Efter skilsmässan från Wien reste han till Amerika och var en tid dirigent för New York-filharmonikerna. Men han hade problem med hjärtat och krävde ändå att få dirigera ihjäl sig. Vintern 1910-11 åtog han sig att dirigera inte mindre än 65 konserter omkring New York, men efter den 48-e kom krisen, och en läkare konstaterade streptokocker i blodet. Han var döende, och ingen expert kunde längre rädda hans liv. Den 18 maj 1911 dog han i Wien, en dryg månad före sin 51-års födelsedag.

Kritiken mot Mahler.

Här är ett annat krux. Mahler är den första som delvis avskaffar tonaliteten. Men det är inte allt. Dessutom avskaffar han melodin och tror att halvkvädna fragmentsnuttar skall vara tillräckliga surrogat. Och denna uttunning av soppan späder han dessutom ut med oceaner av rika vattenmassor bara för att fylla ut satserna och göra dem så långa som möjligt, så att de ibland aldrig tar slut. Han tog bort allt vettigt symfoniskt material och ersatte det med nonsens. Han ersatte harmonier med disharmonier. Och så vidare. Så brukar invändningarna mot Mahler låta.

Mot detta måste vi då ställa fördelarna. Även Mahler är ett mycket kritiskt moment i musikhistorien då han ställde alla musikaliska koncept på huvudet och offrade allt för sina nya idiosynkrasier. Dessa består framför allt av en unik suveränitet: Mahler kan mycket väl betecknas som musikhistoriens enda renodlade expressionist.

Ingen kände orkestern med alla dess möjligheter mera intimt och förstod sig bättre på den än Mahler. Han var kanske och troligen alla tiders störste dirigent. Han kunde uttrycka vad han ville exakt så som han ville att det skulle låta. Ingen symfoniker och dirigent har någonsin varit precisare än Mahler. Han behövde inte melodier och harmonier för att få fram vad han ville. Han hade ren expressionism i stället, som genom sin blotta uttrycksfullhet ställde melodi, harmoni och rytmik i skuggan. Uttrycksfullheten var det enda viktiga.

Därför är det så svårt att dirigera Mahler, ty ingen efter honom har varit som han eller har kunnat leva upp till hans ideal. Mahler är nästan omöjlig att dirigera, ja, han är det, om man inte kan tänka som Mahler. Hans två största samtida symfoniker erbjuder i viss mån samma problematik: Bruckner och Sibelius. Få har någonsin kunnat dirigera Bruckner, och ingen är lättare att feltolka än Sibelius. Det är

egentligen bara Wilhelm Furtwängler och Eugen Jochum som kunnat göra Bruckner rättvisa, till och med finska dirigenter har kunnat misshandla Sibelius, (egentligen har bara engelsmannen Anthony Collins någonsin förstått honom,) och de enda som i någon mån lyckats komma någon bit på väg mot Mahlers ideal har varit hans egen lärjunge Otto Klemperer, kompositören Rafael Kubelik och den svære nederländaren Bernard Haitink, den ende som i någon mån fattat det där med expressionism.

Glöm alla andra dirigenter. Ingen har misshandlat Bruckner som den store Herbert von Karajan, Toscanini och Mahler var oförenliga motsatser, Sibelius roterar ständigt i sin grav inför alla som befattar sig med honom utan att begripa någonting, och av dessa tre stackars kompositörer är dock Mahler den lyckligaste: endast de extrema förståsigpåarna vågar alls angripa honom. Alla utom den absoluta gräddan avstår frivilligt.

Mahler börd på nytt

Någon gång vartannat år ungefär kan det vara mödan värt att lyssna igenom alla Mahlers spelbara symfonier igen, ty när han är bra är han extremt bra, hans speciella expressionism är helt personlig och unik, men han kan aldrig hålla sig till saken. Allt emellanåt måste han bara flippa ut och förlora sig i förskräckliga oväsensutvikningar av nästan atonal disharmoni och fullständigt i onödan. Som kompositör har han ingen självdisciplin alls, medan man dock ändå förlåter honom nästan allt för den skönhet som ändå då och då förekommer i hans verk, till exempel i den mycket enkla tredje satsen i första symfonin och de ytterst intressanta inledningssatserna till den andra.

Det är alltid ett äventyr att gå igenom Mahlers symfonier och sångcykler, och varje gång hittar man lyckligtvis nya juveler. Den tredje symfonins underbara final lyckas alltid fylla en med skönhet, och det synnerligen intagande Adagietto i femte symfonin, en av hans allra kortaste satser, är kanske den kostbaraste pärlan. I den åttonde försökte han ge sitt yttersta, men fastän den börjar så triumferande med "*Veni Creator Spiritus!*" ("Kom, skapelsens ande!") blir den omsider ganska så bombastisk under körernas och solisternas oupphörliga vrålanden. Den finaste satsen i detta hans mest ambitiösa verk är kanske den centrala orkestersatsen, som snarast utgör en parentes.

Otto Klemperer, som kanske var Mahlers förnämsta uttolkare och en direkt elev till honom, menade att den nionde symfonin var hans mest förtjänstfulla verk, och det är det sannerligen, om man glömmer de båda mellansatserna, som är mest störande i sina krampaktiga ansträngningar att verka glada, vilket mest ger ett intryck av falskhet. Första satsen, 'den största vaggsång som någonsin komponerats', är emellertid helt unik och omöjlig att efterlikna eller överträffa i sin passionerat bekännelseaktiga expressionism, som en Golgatavandring av pur smärta vilket måste beröra en djupt. I kontrast mot denna utgör slutsatsen (med nästan bara stråkar hela vägen) en höjdpunkt av serenitet i sina breda och majestätiska penseldrag av nästan bara gigantiska durklanger hela vägen – och en höjdpunkt i hela musikhistorien.

Så har vi den ofullbordade tionde symfonins enda sats, en ganska gotisk introspektion till postludium för hans stora symfoniska canon, där dock mycket är sådant man klarar sig bättre utan.

Hans finaste sångcykel är "*Das klagende Lied*", ett mycket imponerande verk, tillsammans med den mera idylliska "*Lieder eines fahrenden Gesellen*", som är mycket njutbar hela vägen. Hans vackraste sång är kanske dock från "*Kindertotenlieder*", de tragiska sånger han skrev över sin dotters död, och heter "*Oft denk ich sie ist nur ausgegangen*", ("Ofta tänker jag att hon bara har gått ut",) en ytterst enkel och öm sång av nästan outhärdlig innerlighet.

Det verkar nästan som en epidemi bland senromantikerna när så många av dem förlorade sina barn. Utom av Mahler upplevdes detta också av Grieg och Dvorak, Verdi förlorade båda sina och dessutom sin unga fru vid unga år, vilket allt utom knäckte honom från början, och Camille Saint-Saëns förlorade båda sina späda söner, den ena genom att han föll ut genom ett fönster på fjärde våningen. De flesta stora kompositörer var barnlösa, som Händel, Haydn, Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Bruckner, Tjajkovskij och många andra, som om de kände att de inte kunde axla ett familjelivs ansvar när musiken så absorberade dem. Dock finns det två stora undantag: Bach och Schumann. Den senares äktenskap var berömt för att vara så idealiskt, ingen kompositör hade någonsin en bättre fru, och de fick sju barn. Clara Schumann var till och med en kvalificerad kompositör – hennes Trio i g-moll är ett underbart stycke, som flödar över av Schumanns generösa varma harmonik men saknar hans gedigna maskulinitet för att i stället vara oemotståndligt i charm och behagfullhet. Mendelssohn var också lyckligt gift med fyra barn, men hans största kärlek synes ha varit hans syster Fanny, som han varmt beundrade och som också var en begåvad kompositör – Felix ansåg henne till och med bättre än sig själv. När hon plötsligt dog kunde Felix inte bära det utan följde henne snart efteråt i graven."

"Mahler är en av de kompositörer jag aldrig fördjupat mig i. För länge sedan tyckte jag att det nog fanns vackra ögonblick medan en del passager verkade ganska överdrivna med mycket onödiga noter."

"Helt riktigt. Det är i medeltal ungefär bara en eller två satser i var och en av hans symfonier som alltid är värda att upplevas på nytt. Fastän Bruckner är den största av alla pedanter är han mera tonal och njutbar trots sin extrema vidlyftighet – han tar aldrig slut. Men det finns väldigt få kompositörer som håller alltigenom – till och med Sibelius gjorde sig skyldig till en symfoni som inte når upp till de andras nivå (den 4-e, utom sista satsen). De helt och hållet hållbara är åtminstone Bach, Händel, Beethoven, Brahms och Puccini men väldigt få andra. Jo, även Mendelssohn, naturligtvis, som Brahms alltid talade om som "den siste store mästaren".

Hugo Wolfs tragedi

Hugo Wolf var jämnårig med Gustav Mahler och hade mycket gemensamt med denne: samma nervösa läggning och överspändhet, samma fallenhet för djupa självplågaraktiga grubblerier, samma djupa melankoli och fallenhet för förtvivlan, samma svåra humör, som gjorde dem båda så svåra att tas med, och i stort sett samma personliga tragedier. Men Hugo Wolfs var den värre av dem.

Han visade tidigt bevis på sin briljanta musikaliska begåvning och var omöjlig att styra i någon annan riktning, så fastän familjen var emot det, och fadern helt riktigt menade att han aldrig skulle kunna leva på det, fick han bli musiker. Vid konservatoriet i Wien relegerades han som sjuttonåring för sitt omöjliga uppförande, då han i princip var en rebell emot allt.

Dock hade han redan lyckats vinna en krets inflytelserika vänner som hjälpte honom framåt. En av dessa var kompositören Adalbert von Goldschmidt, som blev lika fatal för Wolf som Franz von Schöber blev för Schubert: Goldschmidt tog med sig den oerfarne Hugo Wolf till en bordell, där denne ådrog sig syfilis. Han var 18 år gammal.

Därmed var Wolfs musikerbana, precis som i fallet Schubert, stäckt från början, men liksom Schubert beslöt sig Hugo Wolf för att ändå göra det bästa av saken. Från denna tid blev han folkskygg, ville inte dela måltid med andra och insisterade på att resa ensam, vilket folk uppfattade som dåliga asociala later men som bara var hänsynstagande från Wolfs sida. Året därpå, som höjden av ödets ironi,

mötte han sitt livs första stora kärlek, den vackra societetsdamen Vally Franck. De var från extremt olika samhällsskikt, han hade fattig bakgrund och klen utbildning medan hon hade allt och därtill utbildning. Fastän ett förhållande mellan dem var omöjligt varade det ändå i tre år.

Han sammanträffade med sin dyrkade mästare Wagner, som vägrade studera hans kompositioner, och med den högt respekterade Brahms, som rådde Wolf att studera vidare och särskilt kontrapunkt för Gustav Nollebohm, en dyr pedant, omedveten om att Wolf omöjligt kunde ha råd med dennes undervisning. Det var ett utslag av Brahms vanliga psykologiska klumpighet, men i Wolfs fall blev det fatalt. Wolf förlät honom aldrig hans omedvetna förolämpning och förföljde Brahms i årtal med sin vassa musikkritiska penna. Däremot träffade Wolf även den gamle Franz Liszt, som generöst tog sig an det unga geniet. Wolfs reaktion blev en livslång hjältedyrkan av den gamle maestron med en nästan hundaktig trohet.

Som liederkompositör är det väl ingen som tvekar inför att ranka Hugo Wolf tillsammans med Schubert och Schumann, men Wolf gjorde mycket annat än bara lieder. Hans sjukdom tillät honom bara att komponera i perioder, men under de perioderna åstadkom han underverk. Hade han fått vara frisk hade han säkert utvecklat sig till en operakompositör som en Wagners efterträdare. Han arbetade sammanlagt på sju operor, en av dem på Buddhas liv, men den enda färdiga blev väl den komiska "*Der Corregidor*", samma historia som de Fallas "*Den trekantiga hatten*" på Alarcóns hejdlösa drift med överheten, som är mest anmärkningsvärd för sitt muntra burleskeri med tanke på den sjukdom som pressade Wolf till sådant överarbete. Hans magnifika sångproduktion omfattar 336 sånger. Tre symfonier började han på. Flera stråkkvartetter och annan kammarmusik, några uvertyrer och symfoniska dikter samt tre italienska serenader hör tills hans övriga produktion.

Vid 36 års ålder började han äntligen få det bra, då han kunde flytta in i sin första riktiga bostad. Hans bästa vän var då redan sedan länge Melanie Köchert, hustrun till Wiens kronjuvellerare, som varit hans älskarinna i åtta år och aldrig skulle svika honom, när sjukdomen slog till och han blev vansinnig. Vad som utlöste den avgörande krisen tycks ha varit att Mahler som kapellmästare på Hofoper hade antagit Wolfs opera "*Der Corregidor*" för att sedan ångra sig, ta sin välvilja tillbaka och refusera den. Det var den 19 september 1897. Hugo Wolf måste omhändertas, och han blev aldrig bra igen utom under korta pauser i sjukdomen. Följande år försökte han precis som Schumann begå självmord genom att dränka sig i Traunsee, men det misslyckades. Först fem år senare avled han 42 år gammal efter att under sina sista fyra år aldrig mera ha velat höra någon musik. Melanie besökte honom på sjukhuset tre gånger i veckan under hela den långa traumatiska sjukdomstiden. Hon gav sig själv orättvist skulden för att ha vållat hans olycka och kastade sig tre år efter hans död ut från ett fönster och dog genast. Så slutar den mycket melodramatiska och mycket tragiska operan om Hugo Wolf, det sista och kanske största österrikiska underbarnet i musik, som fick ett lika olyckligt öde som Schubert och Schumann, vars troner som den tyska musikens yppersta liederkompositörer han delar.

Två lyckträffar – Leoncavallo och Mascagni

Både Ruggero Leoncavallo och Pietro Mascagni skrev stora ambitiösa operor, och Leoncavallos livs första, största och enda egentliga ambition var att bli Italiens Wagner. Mascagni var född underbarn och en självklar operatonsättare från början, och likväl lever båda dessa giganter vidare idag bara genom sina minsta operor, Leoncavallo med "*Pajazzo*" ("*I pagliacci*") och Mascagni genom "*På Sicilien*"

("Cavalleria rusticana"), enaktare båda två men kanske de bästa enaktare som komponerats.

Mascagnis lyckträff kom till genom att hans fru väntade barn och han därför måste ta det lugnt med en undanskymd kapellmästartjänst nere i Apulien, Italiens "stövelklack". För att fördriva tiden deltog han på skoj i en operatävling för enaktare, där 71 andra tonsättare deltog. Han råkade få första priset tillsammans med två andra, men premiären på hans "Cavalleria rusticana" i Rom 1890 väckte furore, vilket denna lilla lantliga opera om svartsjuka och olycklig allmogekärlek fortsatt att göra obehindrat överallt sedan dess. Den är helt enkelt ett outslitligt äss på repertoaren. Mascagni fortsatte oförtrutet arbeta som dirigent och tonsättare hela sitt långa liv, han blev 82 år, men ingen av hans dussintals andra fleraktsoperor har överlevt. Han slogs ut av 1900-talets modernisms förödande effekter på den rena musiken.

Leoncavallo var mera bohemisk och gjorde faktiskt den första versionen av "La Bohème", han kände Puccini och bodde tillsammans med denne en tid och hjälpte honom med libretton till "Manon Lescaut", men Leoncavallo var lika slarvig och bullersam och stökig som Puccini förstod att med klart språk tala direkt till publiken. Leoncavallo skrev (liksom Wagner) själv sina libretton och hade en benägenhet att alltid ta sig vatten över huvudet — de flesta av hans verk blev aldrig publicerade då han alltid bråkade med sina förläggare. Han förde ett vilt turnéliv och reste som ackompanjatör överallt mellan Paris och Egypten. Idén till "Pajazzo" fick han direkt från "Cavalleria rusticana", han fattade genast verismens möjligheter och lyckades gripa detta tillfälle i flykten med en succé som fortsätter ännu idag — Canio i "Pajazzo" blev Carusos paradroll, och denna lilla enaktare om clowners olyckliga privatliv fortsätter att väcka hänförelse och entusiasm ännu idag var och när den än uppförs. Om Leoncavallo inte var samma naturbegåvning med samma originalitet som Mascagni var han dock det gedignare proffset med större och bättre behärskning av den stora orkesterapparaten.

Hans sista stora projekt var operorna "Kung Oidipus" och "Prometheus", som förblev ofullbordade vid hans död endast 62 år gammal 1919. Han slapp uppleva tolvtonsmusikens åsidosättande och skrotande av den riktiga musiken, hans ambitioner att bli Italiens Wagner hade kommit av sig för länge sedan, medan han tillsammans med Mascagni nådde högre än någon annan i det lilla formatet i glorifieringen av små enkla personer, som även de minsann kan ha hur stora passioner som helst.

Mera om dessa operor

Ruggero Leoncavallos opera "Pajazzo" ('I Pagliacci') i två akter är ett komplicerat svartsjukedrama på flera plan än ett. Dels har vi det personliga planet, clownen Canios problematiska förhållande till sin vackra fru Nedda, som lägras av inte bara sin älskare Silvio utan även dyrkas av den senfärdige Tonio, vilket vänsterprassel bevakas av Peppe — alla dessa är clowner på cirkusen. Så har vi själva show-planet, clownernas ansikte utåt, där Nedda är Colombina, Peppe är Harlekin och Canio är Pajazzo (Pagliaccio) i den *Commedia dell'Arte* som är deras program och föreställning. Det tredje planet, slutligen, är publiken, som lever med i föreställningarna och som spelar en aktiv roll i slutdramat, där komedin tippas över i den förfärliga verklighetens svartsjukedrama, där Canio slutligen är den store tragiske förloraren som förlorar allt — Nedda, publiken, teatern och sin egen trovärdighet.

Denna komplicerade opera är hårt komprimerad till bara två akter om sammanlagt drygt en timme, under vilken allting händer på en gång — förberedelserna till föreställningen med samlandet av publiken,

vilken även inkluderar barn, dramat bakom scenen, där Canio till varje pris försöker få veta vem Neddass älskare är utan att lyckas, som kulminerar med Canios stora aria, där han måste vara glad och roa folk och hålla clownansiktet uppe fastän hans hjärta är sönderslitet av förtvivlan, och slutligen själva föreställningen, där den glada komedin mellan Harlekin, Pajazzo och Colombina urartar till ett blodigt och våldsamt svartsjukedrama med en uppgörelse inför öppen ridå, där publiken i stället för att få sin skrattföreställning drabbas av en förfärlig våldsuppgörelse på scenen mellan clownen som försöker mörda varandra...

Leoncavallos musik till detta är mästerlig alltigenom och lika komplicerad som handlingen i rik orkestrering och skiftande stämningsfärger som nästan som strålkastare förhöjer realismen i det nästan Felliniartade landsortsdramat, ett stort drama i ett mycket litet och mycket provinsiellt format. Melodierna är oförglömliga, och den stora tenorarien, som inleder andra akten och slutdramat, hör till operalitteraturens absoluta höjdpunkter.

Lika komplicerad som Leoncavallos laddade opera är, lika enkel är Pietro Mascagnis "*Cavalleria rusticana*" eller som den kallats på svenska, "På Sicilien" efter Giovanni Vergas novell. Här är dialogen ett minimum och säger så litet som möjligt. Den extremt enkla handlingen är att Turiddu aldrig har kunnat glömma Lola, sin stora kärlek, som han skildes från när han blev inkallad, varefter hon gifte sig med Alfio, en körkarl. Turiddu försökte trösta sig med Santuzza, som han förförde men sedan lämnade, då hans hjärta tillhörde Lola. När Turiddu och Alfio möts kan man känna de blixtrar som skjuts mellan dem, och en uppgörelse blir oundviklig, då Turiddu omöjligt kan avstå från sin kärlek till Lola. Santuzza gör saken värre med att för Alfio skvallra om Turiddus fortsatta förhållande till Lola. En viktig roll uppbärs av Turiddus mor Lucia, som alla öppnar sina hjärtan för och gråter ut hos. När Turiddu lämnar Lucia för sista gången ber han henne ta hand om Santuzza, då han vet vad som väntar honom. Den oundvikliga uppgörelsen mellan rivalerna äger rum utanför scenen och bekräftas med ett smärtsamt skriande, att Turiddu är död.

De extremt starka känslorna genom hela operan egentligen bara antyds, då ordknappheten är extrem. Den stora dryckesarian i början på andra akten, som Turiddu leder tillsammans med Lola, är i all sin triumferande glädje inseglet på den förkrossande tragedin, då Alfio omöjligt kan acceptera deras samvaro.

Detta enkla egentligen mycket primitiva drama bärs fram av Mascagnis fullkomligt makalösa musik i smäktande melodier som värmer hjärtat från början till slut. Det är en av Italiens mest inspirerade operor, och Mascagni skrev den bara på någon dryg vecka ute på landet i Apulien. Den väckte furore över hela Italien, småningom över hela världen, och är alltså en av världens mest älskade och spelade operor. De starka känslornas extrema dramatik bara förhöjs av den exempellösa återhållsamheten i dialog och uttryck, ingen duell kan vara starkare än när Alfio och Turiddu möts i en formell omfamning varvid Turiddu biter Alfio i örat för att bekräfta dödsfiendskapen, stämningen är så laddad och het alltigenom, att en föreställning av denna opera aldrig kan förfela sin mycket starka verkan. Och musiken hör till det fullödigaste och mest oemotståndliga som italiensk opera någonsin producerat.

Det blev dock Pietro Mascagnis enda framgång. Han lyckades aldrig ens komma i närheten av denna lyriska musikaliska fullträff, medan även Leoncavallos clownopera blivit den enda opera av honom som alltid med självklarhet hållit sig kvar på alla repertoarer.

Den första såpoperan

När vi härom dagen gick igenom en aria av Puccini visade det sig att pianisten varken kände till arian eller operan. Ändå är operan Puccinis nästsista fullbordade fleraktsopera hur litet den än har spelats i Europa. En presentation är därför på sin plats. Den heter "*Das Mädchen aus dem goldenen West*" eller "*La fille du far West*" eller "*La fanciulla del West*" eller "Flickan från Vilda Västern" eller "*The Girl of the Golden West*" och har alltid varit populär åtminstone i Amerika.

Naturligtvis kan man lyfta på ögonbrynen inför den brydsamma handlingen. Första akten visar *Polka Saloon* där ett gäng cowboyer spelar kort, dricker whiskey, blir melankoliska av hemlängtan efter mamma, sjunger "*Hooray!*" och "*Yippee!*" och "*Dooda dooda day*" och andra amerikanska saker, blir pekorala och börjar gråta, tills någon fuskar vid kortspelet och det börjar dras revolverar. Alla vill hänga falskspelaren, men lyckligtvis finns sheriffen med bland gänget, den sentimentale Jack Rance, som är en beklagansvärd figur, och han räddar temporärt falskspelarens liv genom en salomonisk dom. En gräslig bandit Ramirez som huserar i området förs på tal, men mest diskuteras Minnie, saloonens föreståndarinna och allt-i-allo, något av en kombinerad frälsningsöverstinna, skolfröken för vuxna grobianer och utskänkerska, som råkar göra entré just när en ny revolverfight har börjat uppsegla. De kommer av sig, för alla älskar Minnie och vill uppvakta henne och ge henne blommor, då hon tydligen är det enda fruntimret i området. Det blir nya omgångar whiskey och "*Hip hip hooray!*" och stämningen blir åter gemytlig, så gemytlig att sheriffen Jack Rance vågar komma med en kärleksförklaring till Minnie. "Ingen har någonsin älskat mig, jag har aldrig älskat någon, och livet har aldrig berett mig någon glädje. Jag är i grund och botten bara en spelare, förbittrad och förgiftad av livets hån mot mig. Men för en kyss av dig skulle jag ge en hel förmögenhet!" Minnie svarar: "Och vad skulle din hustru säga?" vilken sheriffen Jack Rance då har lämnat för länge sedan. Situationen avbryts av att Dick Johnson kommer in, en skum och okänd främling. Johnson och Minnie har träffats förut, och Johnson börjar flirta med henne. Detta upprör sheriffen Jack Rance, som välter Johnsons glas, varvid det nästan blir en ny revolverfight. Situationen avbryts av att någon kommer in med den infångade banditen Castro, som det nu gäller att hänga och förhöra i nämnd ordning, då han tillhör den gruvlige banditen Ramirez' gäng. När Castro kommer in känner han genast igen Johnson, och då vet hela publiken: "Aha! Johnson är självaste den förskräcklige banditen Ramirez!" Men ingen annan på scenen vet det. Mycket lämpligt börjar det då blåsa upp en snöstorm, och vindmaskinen kör i gång. Den är sedan mer eller mindre i gång under större delen av operan. Cowboysarna går ut för att göra upp med Castro så att Minnie mycket lämpligt får en intressant stund tillsammans med Johnson (alias den förfärlige banditen Ramirez) till ackompanjemang av vindmaskinen innan första akten slutar.

En timme senare är vi i Minnies stuga där den pittoreska indianen Wowkle sjunger indefinita saker och säger "Ugh!" emellanåt. Efter en stund kommer Minnie hem, och därefter kommer Johnson (alias banditen Ramirez) och hälsar på henne. Wowkle körs ut på ärenden, han går motsträvt ut i snöstormen (vindmaskinen) och säger : "Ugh! Snö!" innan han försvinner för gott. Sedan kommer den berömda kyssepisoden. Johnson (banditen Ramirez) tigger om kyssar till smäktande dånande orkesterackompanjemang, och till slut ger Minnie honom villigt en kyss till ännu mera dån från orkestern. Samtidigt blåses dörren in av stormen, och vindmaskinen överröstar hela orkestern. Därmed är romansen introducerad och etablerad, och Minnie och Johnson (Ramirez) pussas och kramas och har just gått till sängs när de blir störda av cowboygänget, som följt den faslige banditen Ramirez' spår just till hennes stuga. Hon gömmer hastigt Johnson (Ramirez) bakom sänggardinerna medan hon palavrar

med gänget, som naturligtvis kommer på att Johnson (skurken Ramirez) finns i stugan. Genom diverse förvecklingar blir det en ordentlig revolverfight, Johnson (Ramirez) blir träffad, och Minnie lyckas efter många om och men få sheriffen Jack Rance till att spela poker om Johnsons (skurkens) liv, ett spel som hon vinner genom att fuska – hon avleder skickligt Jack Rances uppmärksamhet mot en välbehövlig drink medan hon fuskar bort några kort i barmen och fiskar upp nya ur sin strumpa. Så slutar andra akten med sheriffs totala nederlag, och även vindmaskinens strålande insatser är därmed förbi.

I tredje akten fortsätter gänget att jaga Johnson (Ramirez), ibland lyckas de få honom fast, men han lyckas alltid smita, och så håller de på, tills de verkligen får honom fast och ämnar hänga honom. De blir då så glada att de på nytt börjar sjunga "*Dooda dooda day*" och "*Hip hip Hooray*" och allt det andra, men så kommer Minnie ridande med puffrorna i handen och förstör allting. Hon väcker deras känslor för pekoral sentimentalitet och övertalar dem vackert till att befria den farlige skurken Ramirez, vilket de gör, så att hon och Ramirez sedan lugnt kan leva lyckliga i alla sina dagar medan bara den stackars sheriffen Jack Rance är missnöjd och missunnsam.



Typisk scen från "Flickan från Vilda Västeren" – den notoriske banditen står färdig att hängas – "Gör vad ni måste göra, men kvickt!", här självaste Enrico Caruso, Metropolitan i New York, världspremiären 10 december 1910.

Man må tycka vad man vill om detta enastående kvalificerade dravel, men som banbrytande såpopera är den oöverträffad mest på grund av Puccinis underbara musik. Han omfattar de rumlande cowboysarna med samma charm och varma mänsklighet som bohemerna i Paris, och musiken är minst lika mästerlig som i "*Bohème*", "*Tosca*" och "*Madame Butterfly*" om inte mera, ty kontrasterna, variationerna och de färgsprakande skiftningarna är som ett fyrverkeri av skicklig smidighet och gränslöst intagande melodik. Operan är dessutom lika full av humor som enaktaren "*Gianni Schicchi*",

och frågan är om den inte rent musikaliskt är Puccinis bästa opera. Möjligen överträffas den endast av första akten i "*Turandot*", hans sista opera, som blev ofullbordad.

"Flickan från Vilda Västern" blev den första opera som hade världspremiär på Metropolitan i New York, den kan till och med betecknas som den första riktiga amerikanska operan, även om den sjungs på italienska och väl kommer närmast en spaghettiwestern. Den romantiske banditen Ramirez (Johnson) sjöngs emellertid av självaste Enrico Caruso. Året var 1910, Puccini hade besökt New York 1907 och då fallit för buskispjäsen på en udda teater, varpå Metropolitandirektören fiffigt försäkrat sig om rättigheterna till uruppförandet.

Det var ju också på liknande sätt "Madame Butterfly" kom till: Under ett besök i London 1900 hamnade Puccini på en udda solkig teater och såg där ett enaktarpekoral om en geisha som råkade illa ut genom en amerikansk skitstövel till marinofficer, vilket ämne Puccini blev fullständigt betagen i – och förvandlade till en av de mest intagande och välkomponerade operorna någonsin.

Puccinis okända opera.

Den har väl aldrig framförts i Sverige. "Syster Angelica" är den andra enaktaren i "*Il Trittico*" och den som Puccini själv ansåg vara den bästa av dem alla tre. Den är unik genom att den bara har kvinnoroller.

Historien är den mest typiskt Puccinianska man kan tänka sig med de extremaste tänkbara kontraster mellan ljuv änglalikhet och de djupaste avgrunder av ondska, tragedi och förtvivlan. Det hela börjar med den mest extrema tänkbara oskuld som dominerande element, när nunnor i ett kloster tillbringar dagen under ljusaste tänkbara enfald. Men den frommaste av alla är syster Angelica, som alla menar att måste bli ett helgon, då hon inte verkar ha någon dold hemlighet som alla de andra. Då meddelas det att syster Angelica för första gången någonsin har fått besök.

Den scen som följer öppnar hela avgrunden, och man står där och hisnar av svindel inför svalgets totala mörker. Besökaren är en högaristokratisk dam, en prinsessa, som är som en isdrottning, fullkomligt förstenad av mänsklig köld och helt känslolös i sitt iskalla uppträdande. Hon har kommit för att meddela syster Angelica, att den arma nunnans oäkta barn har dött, sedan det tydligen vanvårdats ihjäl utan någon som helst kärlek. Angelica har alltså satts på kloster av sin familj för den sakens skull, och nu är barnet äntligen dött, menar prinsessan, som kommit för att besöka sin fränka för första och sista gången av den anledningen.

Men Puccini överger inte Angelica. Vad som följer är Mater Dolorosas stora scen, ingenting kan överträffa en moders kärlek för sitt barn, och hon beslutar sig för att följa sin son i döden och är konsekvent. Men hon gör det inte utan Puccinis hela arsenal av änglakörer och ett apotheos utan motstycke i någon opera för en ensam olycklig kvinna.

Frågan är om "Syster Angelica" i sitt skakande drama och sin djupa mänsklighet inte verkligen är Puccinis sista seriösa fullbordade opera. Det finns mycket av Liú (i den ofullbordade "*Turandot*") över syster Angelica; och mellan Angelica och det stora kärleksmonumentet över Liú står bara – det stora skämtet Gianni Schicchi.

Den sista operaföreställningen på Korfu.

Den gode Gerald Durrell har en märklig historia att berätta om den sista operaföreställningen på Korfu. Det var ett operasällskap från Italien, och deras opera var "Tosca". Nu var deras primadonna tämligen fet, vilket ju operasopraner ej alltför sällan är. I "Toscas" slutscen skall huvudpersonen madame Tosca själv, supersopranen, hoppa ut för en slottsterass och slå ihjäl sig. Detta är operans effektfulla final. Operan framfördes, och allt gick bra, men de ansvariga scenarbetarna hade uraktlåtit att ta sopranens specifika vikt med i beräkningarna när hon skulle göra det stora hoppet: inga stötdämpare hade anordnats. Detta hade till följd, att när hon hoppade ut så slog hon sig halvt fördärvad och gav luft åt sin smärta genom högljudda och oavblåtliga utrop, sådana som endast en stor sopran kan producera i moment av höggradig smärta, vilket överröstade hela orkestern och i viss mån gav en helt oavsedd verkan åt finalen. Meningen var ju att hon skulle dö, inte fortsätta vråla efter döden. Dirigenten fann det nödvändigt att maximera alla orkesterns maxieffekter och förlänga finaltakterna med extra repriser och codor, bara för att primadonnans ej reglementsenliga vilt improviserade skrin inte skulle ge den totala tragedin en parodisk prägel. Resultatet av hans ansträngningar blev naturligtvis motsatsen mot den avsedda, då damen fortsatte skria och kvida långt efter att orkestern klingat ut.

För att förhindra en sådan fadäs följande operaafton fick scenarbetarna stränga tillrättavisningar, och de förstod vikten av att något sådant inte fick upprepas. De gjorde sitt bästa, och deras nit i uppgiften var det inget fel på. Även deras avsikter var absolut hederliga. När så den stora finalscenen kom och primadonnan hoppade, (det kan ha varit Montserrat Caballé eller någon sådan,) hade scenarbetarna utfört sitt förebyggande arbete så ordentligt med så kraftiga extra mjuka madrasser, att underlaget fungerade som en studsatta eller trampolin, så att den väldiga primadonnan studsade flera gånger och efter sitt dödshopp flera gånger återkom studsande upp och ner inför den häpna publikens blickfång, med den påföljd att operans final den andra kvällen fick en helt annan och ännu mera oväntad verkan än den första. Aldrig hade väl någon publik erbjudits mera häpnadsväckande operaspektakel med mera förvånande extra tekniska effekter än den sista operapubliken på Korfu.

Problem vid notskrivning

Det huvudsakliga problemet är väl att notskrift aldrig kan göra den musik som den försöker åskådliggöra full rättvisa. Hur exakt en kompositör än instruerar sina tolkare hur hans musik skall spelas och hur den skall låta blir ändå tolkningen en helt annan sak än tonsättarens intentioner. Det är lika stora och oöverbryggliga skillnader som det uppstår vid översättning av poesi från ett språk till ett annat.

Redan de gamla grekerna var medvetna om musikens hopplösa tendens att inte låta sig fångas och definieras. Inte ens de fysiska lagarna räcker till för att få musik att stämma rent logiskt. Akustiken är en vetenskap för sig som ständigt bjuder på överraskningar då även den alltid lyckas undvika att ge de resultat som man avsett. Kort sagt, ingenting stämmer i musiken. Grekernas ord för notskrift är liktydigt med "antydan" – de gav alltså upp från början och nöjde sig med att antyda hur musik skulle spelas. Ingen har egentligen varit klokare sedan dess.

När man studerar de gamla klassikerna slås man av hur fullständigt obefintliga deras instruktioner var till sina musiker i noterna. Det står egentligen ingenting utom just själva noterna och hur de skall komma i relation till varandra. Det står ingenting om dynamik och nyansering, och tempobeteckningen är så knapphändig som möjligt. Så är det ända fram till den senare wienerklassicismen. Den förste som

egentligen skriver musik exakt är Beethoven, medan hans samtida och lika wienerklassicistiske kollega Franz Schubert nöjer sig med att tuga om hur han vill ha det lika totalt som Antonio Vivaldi. Han sätter inte ens ut legatobågar, så att hans musik kan tolkas precis hur som helst – han tog för givet att varje musiker skulle finna nyanseringarna i hans musik fullkomligt självklara, varför han struntade i att markera dem. Och faktum är, att just sådan fri musik som Schubert och Vivaldi direkt inbjuder till hur stora variationer i tolkningen som helst.

Det klassiska exemplet kanske framför alla andra på hur fri musik kan vara är Bachs sista verk "*Die Kunst der Fuge*", där han inte ens markerar vilka instrument som skall spela musiken. Det kan alltså vara vilka instrument som helst, allt från en ensam orgel till en kammarmusikensemble eller orkester. Arnold Schönbergs "*Verklärte Nacht*" är ett liknande verk – det kan utföras lika väl av en kammareensemble som av en orkester, och de nya bearbetningarna och arrangemangen av sådana verk upphör aldrig att multiplicera sig.

Om man då går till det motsatta förhållandet, så är ingen musik mer exakt än tolvtonsmusiken. Där står allt på pappret, och det går inte att göra några avsteg. Denna musik kräver mera teknisk precision än musik. Därför är den också död. Tendensen inom senromantiken med representanter som Gustav Mahler och Richard Strauss är att ständigt göra musikskriften mera preciserad, så att det ges ständigt mindre möjligheter i den till tolkningsvariationer. Många professionella musiker har klagat på det, att de stora senromantiska konsertverken bara kan framföras på ett sätt och att det därför blir stereotyp och tjatigt att ägna sig åt dem. Genom att ständigt bli mer tekniskt avancerad och därför kräva ständigt mera precisa tolkningsinstruktioner i notskriften, som gav mindre och mindre utrymme för uttolkarens egen fantasi och kreativitet till att göra musiken levande, sydde musiken åt sig själv något av en tvångströja, som den fastnade i. Genom Arnold Schönberg och tolvtonstekniken gjorde den ett desperat försök att bryta sig ut ur denna tvångströja varvid situationen bara blev värre och musiken fann sig i sin första totala återvändsgränd någonsin.

Under senare delen av 1900-talet har en tonsättare som Händel upplevat en renässans utan like med framför allt alla dessa gamla fjantiga operor om gamla absurda hjältar och krystade kärleksintriger som slagit ut Wagners och Richard Strauss mer exakta och tekniskt överbelastade operor, som aldrig tar slut. Hos Händel har regissörerna och uttolkarna funnit luft att andas, då dessa operor direkt inbjuder till fria tolkningar. Det improviserades fritt på Händels tid, och sångarna sjöng litet hur som helst, vilket kunde bringa Händel själv till förtvivlan, men faktum är att dessa absurda barockoperor var effektiva, och det har alltså visat sig att de är lika häpnadsväckande effektiva med all sin absurditet ännu idag. Friska fläktar blåser om denna musik som direkt uppmuntrar till hur fria tolkningar som helst, vilken frihet totalt saknas hos Wagner och Richard Strauss.

Det är intressant att ta upp Verdi och Puccini i detta sammanhang, Italiens största operakompositörer. Om det är något italienarna alltid har förstått sig på så är det musik, det var ju de som uppfann både den och notskriften som vi begagnar dem idag, och hos just Verdi och Puccini slås vi av några fenomen. Verdi laborerade bara med melodier. När han gjorde skisser var det bara melodier. I hans anteckningar återfinns bara melodier, som alltså i princip var det enda han arbetade med i musiken, medan allt det andra bara var påbackning och ornamentering som fick komma senare. Han är därmed ungefär så fundamental som en tonsättare kan vara. De flesta andra operakompositörer grep sig an med hela orkester-, kör- och solistapparaten på en gång och glömde därvid ofta bort just melodin, som därför så småningom försvann helt från de modernare operorna efter Verdi.

Puccini hade det gemensamt med Donizetti att det skulle gå snabbt. Det gällde att gripa idéerna i

flykten innan de försvann. Puccini hade därmed så bråttom, att hans notskrift är ungefär den oläsligaste i musikhistorien. Hans förläggare rev sig i håret av förtvivlan och bönade och bad om förskoning, men det struntade Puccini i och klottrade vidare med sina plumpar och kladdar, som egentligen bara han själv kunde läsa, om ens han. Han var fullkomligt hänsynslös och struntade även lika blankt som Beethoven i om hans noter alls kunde sjungas. Puccini (liksom Beethoven) är ökad för sina omänskliga sångstämmor. Det skulle bara vara så, och gick det inte, så måste det gå ändå. De visste hur musiken skulle låta, då de hörde den inom sig, och då var de praktiska problemen helt utan betydelse.

Därmed kan Puccini bland senromantiska tonsättare sägas komma närmast det grekiska tonskriftsidealet av bara en "antydan" till hur det borde vara. Faktum är att Puccini låter bättre än de flesta, medan egentligen ingen är helt säker på vad som egentligen står i hans originalpartitur.

Så var det också med Beethovens och Chopins pianokonsalter. Båda framförde sina pianokonsalter själva, och Beethovens tidigare pianokonsalter var fullkomliga hafs- och hastverk. Det var helt normalt att musikerna inte fick de utskrivna noterna förrän strax före konserten, medan bläcket ännu var vått och kladdade av sig. När någon då såg i Beethovens egna pianonoter kunde han inte läsa dem och frågade Beethoven: "Men du har ju själv inga noter att spela efter." För Beethoven var detta inget problem, då han förstod de "antydningar" han dock i all hast hade fått ner – och dessa pianokonsalter är outslitliga än idag.

I mellansatsen i Chopins pianokonsert i E-moll saknas Chopins egna pianonoter. Han spelade konserten utantill och improviserade kadenserna på nytt varje gång, som om han komponerade om den vid varje konserttillfälle. Han behövde inga noter. Idag framstår denna konserts mellansats som därför ganska tunn, då det är en nödtorftig rekonstruktion av något som Chopin kanske en gång kan ha antytt....

På tal om Puccini, det finns en skabrös historia om honom som kanske inte egentligen hör hemma i detta sammanhang, men den berättas ju aldrig annars. Även han hade en orolig mage, och vid ett tillfälle när han var hos goda vänner i Lucca kom han i en så prekär situation att han måste använda en potta. Olyckligtvis fanns det småbarn i huset, och oturen ville att ett litet sådant kom åt denna potta och dess innehåll och sedan fick härja fritt omkring i hela huset innan katastrofen upptäcktes. Sådant händer alltför lätt – det räcker med att en halvsenil tant trampar i en hundlort och sedan tar plats i finare salonger med persiska mattor med mera och vållar oöverskådliga skador för en avsevärd tid framåt och mycket fasligt extraarbete för tvätteriet medan hon själv dock förblir fullständigt oskyldig, då hon inte märkt det själv, och då ingen varit alert i god tid inför en sådan fara. Det lilla barnet i Puccinis värds hus hann kladda ner möbler och kläder och handduklar och mattor och golv innan naturkatastrofen äntligen uppdagades, varvid hufvudern fällde det bevingade ordet: "Varför måste en *Maestros* diarré vara så mycket värre än alla andras!"

Denna historia från Lucca står inte i någon av Puccinis biografier. Den berättas här i smyg under bordet som en parentes till vad som aldrig står klart uttryckt i något musikpartitur.

Puccini som psykolog

Detta är nästan det intressantaste med Puccinis insats i musikens värld. Han slår igenom med operan "*Manon Lescaut*", som är en helt konventionell '*grande opera*' med alla erforderliga operamässiga överdrifter, som det skall vara, men där saknas ännu den inlevelseförmåga i karaktärerna, som är ett så frappant genidrag i "*La Bohème*", som skiljer sig från alla tidigare operor genom att vara så

personlig. Varenda karaktär är utmejslad till en levande personlighet som var och en i olika scener får dominera hela operan. Det är en sensationellt polyfon opera, där i den andra akten ett helt gatuliv med støj och stök får framträda i toner och där till och med en gatuförsäljare och en liten pojke får framträda som solister. Musettes gräl med sin toffelhjälte blandas med bohemernas krogmiddag som blandas med gatularmets kaos och hysteriska mödrar som jagar sina vilsekomna barn i en oändligt myllrande scen vars oordning inte upphör förrän en militärparad sätter stopp för det hela. Samtidigt är musiken starkt koncentrerad och fullkomligt betagande i sin överväldigande melodirikedom. Puccini får fram liv ur detta kaotiska bohemliv som helt saknas i Henri Murgers litterära förlaga, där huvudpersonerna nästan genomgående framstår som osympatiska bedragare och cyniska egoister helt utan den värme som Puccini besjalar hela sin opera med och som alltid fått alla publikers hjärtan att smälta.

I sin nästa opera söker sig Puccini till mänskliga domäner av motsatt slag. Tosca är en firad operadiva, hennes älskare är en hjälte, och polismästaren Scarpia är en maktmänniska. Det är han som är den intressantaste karaktären genom sin okontrollerbara passion, då hela operan handlar om passioner som drivs till sina yttersta gränser. Alla älskar Tosca, men Tosca älskar hjälten Cavaradossi, som beskyddar rebeller mot Napoleons polisstat. Scarpia förföljer dessa rebeller med obevekligt nit och grymhet och fångar därför Cavaradossi och torterar honom för att få honom att avslöja sina vänner, vilket han naturligtvis hellre dör än gör. För att rädda honom säljer hon sin kropp till Scarpia, som åtrår henne med en självförtärande passion, men när han skall ta henne mördar hon honom. Scarpia har lovat att Cavaradossi skall fusiljas med lösa skott, så att hon kan ta hand om honom efter arkebuseringen, men när denna äger rumt visar det sig att Scarpia lurat henne och att skotten i alla fall var äkta. Poliserna kommer jagande upp ur fängelset efter polismörderskan, och då störtar sig Tosca utför fästningsterassen och slår ihjäl sig. Musiken håller genomgående jämna steg med varje stegring av detta intensiva passionsdrama i hisnande lyriska höjdpunkter i kärleksscenerna, i Scarpias magnifika final i första aktens katedralscen i en oöverträffad exposé av katolsk dubbelmoral, i andra aktens dramatiska uppgörelser ackompanjerade av ständigt mer suggestiva melodier, och i den tredje aktens fängelsescener med Cavaradossi framförande den kanske finaste operaaria som någonsin komponerats, "*Sången till livet*", "*E lucevan le stelle*". I denna opera går Puccini djupare in i karaktärerna än i "*La Bohème*" och uppförstör dem till titanisk omfattning för att låta dem alla tre gå under i en romersk tragedi utan motstycke.

I den följande operan går Puccini ännu ett steg längre i kanske sitt djärvaste experiment, nämligen att djupdyka i den japanska mentaliteten som något helt väsensfrämmande för den europeiska världen. Knölen Pinkerton är västerlänning, en sjöofficer som kommer till Japan och där gifter sig med en femtonårig blivande geisha för skojs skull för att inte ha för tråkigt under sitt tillfälliga uppehåll i Nagasaki. Han älskar henne verkligen även fast han vet att det bara är för en flyktig kick och anar inte att geishan tar hans kärlek på allvar, som om den möjligheten var utesluten ur hans verklighet. Han sticker, och madame Butterfly, som geishan kallas, lämnas ensam med sin trohet för livet till en amerikansk ärkeknöl medan hon blir förkastad och lyst i bann av sin familj som vanärad. När Pinkerton kommer tillbaka efter några år har han en amerikansk hustru med sig och ställs förbluffad inför det pinsamma att hans geisha förblivit honom trogen och har fött och uppfostrat hans son. Han står inte ut utan flyr fältet, medan madame Butterfly, hellre än att leva i vanäran av att ha älskat en man som gift om sig, begår harakiri.

Allting i denna opera är aktningvärt. Inte bara är detta Puccinis mest mästerliga och betagande musik, som här är mera genomarbetad än i något annat av hans verk, den första aktens lyriska

kärleksfinal är fullt jämförbar med "Tristan och Isolde" om den inte överträffar den, men framför allt har Puccini här gått in i den asiatiska mentaliteten på ett sätt och ett djup som aldrig tidigare ens försökts i den västerländska musiken. Den asiatiska ödmjukheten och fromheten, naturliga ömheten och undfallenheten, medmänskligheten och innerligheten, allt detta ingjutes i karaktären madame Butterfly och får henne att framstå som kanske hela operalitteraturens märkligaste och mest betagande kvinnofigur. Som geisha är hon uppfostrad till att vara mannen till lags i allt, och när hon en gång givit sin trohet är det hennes livs plikt att leva för den, vilket hon gör intill den yttersta konsekvensen, medan hela västerlandet med dess mondäna översittare lämnas med neddragna byxor och skägget i brevlådan.

I sin nästa opera går Puccini till den motsatta ytterligheten. "Flickan från Vilda Västern" är en skjutglad komedi om druckna skälmar utan en enda seriös roll. De skrålar och dricker, hejar och tjoar, sjunger hejsan-svejsan-körer och håller på för det vildaste genom hela operan vare sig de hänger vid baren, spelar poker eller jagar och hänger folk. En indian finns med, som mest är en parodi på en sådan, medan den enda kvinnan är bartender och räddar hjälten, som är en skurk. Sheriffen, som skall vara den enda hederlige, är ett pekoralt fån, medan musiken har roligt hela tiden med smäktande arior, ständiga dramatiska klimaxer och en vindmaskin som med sin storm dominerar hela andra akten. Kort sagt, här ägnade sig Puccini mest bara åt att ha roligt och gjorde det bästa av saken.

Så har vi det sista problemet. I den sista operan, som bygger på en 1700-tals sagokomedi av Carlo Gozzi om Kina, som självaste Friedrich von Schiller fann det värt att översätta och bearbeta, och som H.C.Andersen travesterade i kanske sin bästa saga "Reskamraten", låter en grym prinsessa avrätta alla sina friare efter att de gått bet på att lösa hennes tre omöjliga gåtor. En av friarna är den landsflyktige prinsen Kalaf från Centralasien, som i Peking finner sin detroniserade far, som räddats undan alla politiska kataklysmor av slavinnan Liú, som i hemlighet älskar Kalaf för att han en gång lett mot henne. Han har ingen aning om att hon älskar honom då han är helt absorberad av sin absurda kärlek till den grymma prinsessan. Ingen har någonsin kunnat begripa vad någon friare kunnat finna för attraktivt hos en sådan, som till och med låter uppsätta sina avrättade friares huvuden på pålar på stadsmuren till allmänt beskådande. Man har försökt få det till att vad friarna åstundat har varit hennes pengar och ställning, (hon är ju faktiskt enda dottern till en gammal döende kejsare,) men det framgår inte ur handlingen.

Slavinnan Liú finns inte i förlagan, utan det är en karaktär som Puccini hittat på alldeles själv, och hon framstår faktiskt som den enda intressanta. Kejsaren är en slocknande mumie, prinsessan är en Andersensk Snödrottning vars grymhet ingenting kan ursäkta, prins Kalaf är en stolle, och endast hans far emiren står på nästan samma mänskliga plan som Liú.

Prins Kalaf lyckas lösa prinsessans tre gåtor, men hon vill ändå inte ha honom och bryter därmed mot sina egna regler. Han vill inte ha henne mot hennes vilja och ger henne därför en chans: om hon kan gissa en enda gåta, som han förelägger henne, är hon fri. Han ber henne gissa hans identitet. Hon griper om chansen som efter ett halmstrå i översvämningen och skyr inga medel. Hennes ministrar har luskat ut att Liú känner honom, alltså fångas Liú och torteras för att hon skall avslöja hans namn. Hon vägrar och utstår hellre vilket lidande som helst, i en stor slutscen demonstrerar hon hur överlägsen hennes ödmjuka kärlek är all den grymma prinsessans skönhet och makt och, för att understryka och bevisa detta, tar inför hela allmänheten sitt eget liv. Hennes slutaria klingar vidare i en utdragen sorgmarsch utan ände, som är som ett helt Requiem — och efter dess avslutande avled kompositören.

Sedan dess har man brytt sina hjärnor med hur han egentligen tänkte sig fortsättningen. Det påklustrade slutet på operan, som fullbordades av lärjungen Franco Alfano, är inte övertygande, det

tillför ingenting nytt och ingen tillfredsställande lösning, och Toscanini vägrade vid premiären 1926 att dirigera en takt vidare än där Puccini lagt ner pennan. I Puccinis oavslutade skick utmynnar operan i en tidlös frågeställning, som aldrig kommer att kunna besvaras men alltid kommer att hållas levande. Frågeställningen är utmanande: "Vad har makten för rätt över kärleken?" Svaret är givet: naturligtvis ingen alls. Då kommer den verkliga frågan: "Varför hålls alltid kärleken rättslös inför makten?"

Liksom i "Madame Butterfly" har Puccini här gjort en djupdykning i den asiatiska mentaliteten, den här gången med enbart asiatiska karaktärer, och sökt sig till själva hjärtat av Asien, det imperialistiska Kinas huvudstad med dess enorma belastning av förtryck över miljarder genom tiderna. Prinsessan Turandot gestaltar det helt känslolösa kallt cyniska förtrycket, medan Liú gestaltar den evigt lidande förtryckta lilla människan, vars kärlek dock kan vara större än hela världen. Prins Kalaf friar till makten och härligheten och gör sig därmed blind och går miste om det enda värdefulla: den äkta kärleken.

Vad som gör operan så oförglömlig även i sitt ofullbordade skick är den lilla Liús personlighet och de magnifika körerna, särskilt i första akten, där hela det förtryckta folket (kören består av coolies) ges en överväldigande musikalisk talan. Och just för att Liús öppna fråga till världen, mänskligheten och tidlösheten alltid kommer att förbli aktuell bör egentligen operan aldrig (vilket även Toscanini menade) framföras bortom den punkt där det frågetecknet ställdes. Det var också kompositörens egen uttryckliga önskan strax före sin död.

Mindre kända sidor av Puccini

Sedan var det som sagt dags för Puccinifinalen, som Fridell klarade desto bättre gömd bakom orgeln utom synhåll för publiken, vilket för övrigt även hela kören, solisterna och dirigenten/producenten Bo Urban Nordgren även var, varför vi kunde framföra verket desto bättre. Det blev stående ovationer efteråt, som varade länge. Publiken var tydligt tagen av denna mycket minnesvärda konsert.

Beteckningen "Messa di Gloria" är egentligen fullständigt felaktig. Dess ursprungliga namn var "Messa a quattro voci" (Mässa för fyra stämmor), och en "Messa di Gloria" består egentligen bara av satserna Kyrie och Gloria med utelämnande av resten (Credo, Sanctus, Benedictus och Agnus Dei) medan Puccinis mässa inte har utelämnat något. Tvärtom breder den på extra genom vissa upprepningar och genialiska rekapitulationer, framför allt i den tyngsta satsen "Gloria", varför den fått sitt trots allt betecknande namn "Messa di Gloria". Den framfördes första gången 1880, om dock Credot komponerats redan fyra år innan som ett självständigt verk. Han publicerade aldrig mässan själv, som inte publicerades förrän 1951 efter att manuskriptet återfunnits mot slutet av andra världskriget. Genom att han aldrig själv lät det komma ut kunde han använda musiken som en sorts skattkammare varur han kunde plocka lämpliga juveler att använda som arior i tidiga operor som "Edgar" och "Manon Lescaut".

Hans första opera heter emellertid "Le Villi" och är redan den aktningsvärd och fullt igenkännlig som ett typiskt Pucciniverk genom sin djärva kolorit, heta dramatiska musikalitet och förtrollande klangfärger. Den har bara två akter och påminner om tidiga romantiska äventyr som "Sylfiderna" och "Giselle" genom sin dominans av spöken. Det är en tragisk kärlekshistoria, där huvudpersonerna Robert och Anna älskar varandra, men han måste resa bort, och när han gör det glömmer han henne, som så ofta händer vid sådana ödesskilsmässor hur mycket de än älskar varandra och lovar varandra evig trohet. Emellertid kommer hon inte över skilsmässan utan dör och ingår då automatiskt i ett sällskap av andra

osaliga ungmör som dött av kärlek efter att ha övergivits. Detta är 'Villierna', 'Le Villi' eller "The Willis", som bara existerar för att hämnas eller snärja andra unga män och dra dem med sig i sin egen fördömdelse, genom att utsätta dem för vilda danser, som de blir insnärjda i. En sådan vild dans är operans höjdpunkt, och den kan bara sluta med att offret faller livlöst ner vid den kränkta avlidnas fötter. Det är detta som drabbar Robert när han kommer tillbaka, det skulle han aldrig ha gjort, och han faller slutligen död ner vid spöket av Annas fötter.

Man har i operan pekat på influenser från "Tannhäuser", Massenet, Berlioz och Mendelssohn, men tonspråket är dock helt Puccinis eget, som det redan var i hans mässä fyra år tidigare. Det är som om Puccini, av gammal musikersläkt som han var, där hans förfäder genom tre århundraden anförde musiken i främst de hundra kyrkorna i Lucca, från början inte kunnat annat än skapa gyllene musik, som om han varit utrustad med en sorts musikaliska 'gröna fingrar', då han helt enkelt inte kunde komponera omusikalisk musik. Det är bara rent guld alltigenom från den tidiga mässan ända fram till Liús död i "Turandot", som i egenskap av sorgmarsch blev en mycket träffande avslutning på hans 45-åriga oavbrutet fullödiga komponerande.

En annan opera som glömts bort på vägen och som nästan aldrig framförs är "La Rondine" ("Svalan") från första världskriget. Den brukar avfärdas som en operett, men den är en fullödig opera i tre akter och ingenting annat. Han tog i tu med detta ämne efter "La fanciulla del West" ("Flickan från Vilda Västern"), och så långt är det rätt, att ämnet är operettaktigt. Handlingen är en typisk wieneroperettsåpopera av mest bara trams, även om handlingen tilldrar sig i Paris med lika mycket grisetter som "Glada änkan", men musiken höjer den tramsiga ytligheten till en lika god nivå som någon annan Pucciniopera. Man kan beteckna "La Rondine" som en ny version av "La Bohème" körd på en högre växel och med hela "Madama Butterflys" raffinemang när det gäller musikaliskt filigranarbete. Musiken är nämligen något av det mest raffinerade Puccini har gjort. Naturligtvis förekommer valser, men närmast besläktad är operan med Strauss' "Rosenkavaljeren", en lika dum historia av mest bara nonsens. Skillnaden är, att "Rosenkavaljeren" är behäftad med hela den tyska tunga överbelastningen av orkestrala utsvävningar in absurdum, medan "La Rondine", trots sin wieneroperettmässiga karaktär, ändå är en italiensk opera och lika betagande som sådan som någon av Mozarts italienska operor.

Ingen annan av sina operor hade Puccini så mycket otur med som med denna. Den största katastrofen var det första världskriget. Operan var nämligen beställd av Wien, men kriget gjorde det omöjligt för den att ha premiär där. Den fick ha premiär i Monte Carlo i mars 1917, men som den var en italiensk opera beställd av österrikarna med en österrikisk intrig föll den mellan stolarna genast och förblev liggande där, då italienarna och österrikarna hatade varandra så utomordentligt hjärtligt. Av någon anledning hämtades den aldrig upp och togs till nåder utan förblev liggande och vanryktad, allmänt betraktad och utdömd av fördomarna som en Puccini ovärdig operett. Detta är stor synd och skam då den är Puccinis mest älskliga opera.

Historien handlar bara om kärlek. Magda uppvaktas av den rike bankiren Rambaldo, men Magda är en romantisk idealist som vill hålla kärleken fri från pengar. Ruggero kommer från landet för att pröva sin lycka i Paris. Hans vän Prunier hävdar, att ens första kväll i Paris måste vara en magisk upplevelse. Själv ämnar han gå på vift med Lisette, en husa, till en nattklubb och ber Ruggero hänga med. Magda har följt med diskussionen, och när vännerna har gått maskerar hon sig som grisett och ämnar sig till samma ställe.

Där upplever hon och Ruggero den stora kärleken, utan att han har någon aning om vem hon är. Rambaldo gör sig emellertid påmind, och förvecklingarna leder till att Ruggero propsar på att få gifta sig med Magda. Allt är klart för bröllopet, när Magda backar ur och försvinner. Hon vill fortsätta vara fri med sin romantiska idealism, medan hon ändå givit Ruggero sin kärlek, som han givetvis därför bevarar och värdesätter desto högre.

Det är alltså återigen som i alla andra Puccinioperor den idealiska kärleken allting handlar om, varför allting idealiseras, särskilt personerna, hur enkla de än är, vilket Puccini gör med sin musik. "La Rondine", som måste betecknas som en av de lyriska höjdpunkterna i Puccinis produktion, är inget undantag, hur litet denna ljusa förtjusande opera än har spelats.

Puccini gjorde ingen hemlighet av att han älskade Lehàr och de andra operettmästarna med deras lättare men desto mera insmickrande genre som absolut motsats till den förskräckliga och egentligen avskräckande kolossal-mastodontismen hos Wagner och Richard Strauss och föll därför för frestelsen att åstadkomma något genuint wieneriskt med denna intagande opera som resultat. Den är ett slags mognare "La Bohème" med samma sorts karaktärer men något äldre och ädlare med någon distans till vad de håller på med, och sålunda faller aldrig "Svalan" för någon man, även om hon pendlar mellan flera. Den stilla flirten, som underhålls genom hela operan från början till slut, blir aldrig någon förödande passion men håller sig i stället på en mycket hög och stabil nivå av oslagbar romantik, vilket musiken i sin innerliga melodik och intagande värme framhåller och understryker.

Fastän den är en komedi av det lättaste tänkbara slag framgår den ändå som den mest tragiska av Puccinis operor genom sitt öde. Den kördes fullständigt över och nonchalerades genom det första världskrigets dunder och brak, när tanks körde över och vräkte över ända hela civilisationen och världsordningen så mycket de orkade, så att *La Rondine* vräktes ner i diket och glömdes bort och begravdes levande genom sitt oförtjänta rykte av en Puccini ovärdig operett.

Samtidigt framstår den genom sin innerliga musikalitet och melodik som den yttersta protesten mot vad som pågick i världen rent musikaliskt. Första världskriget var ju den definitiva musikaliska brytningstiden, när Schönberg tvångsetablerade tolvtonsmusiken som den musik som nu skulle dominera världen med ett otal musikaliskt färdärvade lärjungar i släptåg som praktiskt taget begravde den levande, musikaliska och melodiska musiken levande i en syndaflod av atonalt virrvarr och nonsens beledsagat av den överväldigande extra syndafloden av skvalmusik, jazz och schlagers utbasunerade och tvångspådyvlade världen genom de nya medierna radion och grammfonen. Puccinis wieneropera är en oas i öknen, och den är så unik i sin delikata skönhet och lyriska egenart – det måste vara Puccinis mest lyriska verk – att den i sin skönhets innerlighet framstår som det strålande undantaget från undergångens tid av fulhetens inbrytande och allt förstörande och dränkande oväsen – en veritabel orkidé som överglänsar hela öknen.

Turandots arkitektur

Puccinis sista opera är kanske den mest monumentala som komponerats och har alltid jämförts och tävlat med *Aida* i spektakulära uppsättningar som i stort sett frammanat vilka spektakulära mastodontproduktioner som helst, ju storvulnare, desto bättre. Detta behövs inte med Wagneroperorna, där musiken är alldeles tillräckligt överväldigande storvulen i tyngd och massivitet i sig själv utan att den

behöver ytterligare framhävas scenografiskt, men de båda italienska monumentalverken kräver faktiskt även konkret scenografisk monumentalitet.

Det intressantaste med operan är just hur Puccini bygger upp den arkitektoniska monumentaliteten på ett sätt som han aldrig provat i en tidigare opera. Rent musikaliskt är operan svindlande intressant just genom sin musikaliska arkitektur. Turandot-temat presenteras först i all enkelhet av en barnkör men återkommer sedan genom hela operan i ständigt mera tilltagna former för att slutligen kulminera i andra aktens final, när den grymma prinsessan besegrats och tjuger ut sina arior efter bästa förmåga för att överrösta den fullödiga orkesterns och alla körernas och de övriga solisternas dränkande av henne i hennes förtvivlade nederlag. Hon må tjuta så mycket hon vill men förblir ändå hjälplöst besegrad.

Efter denna praktfulla final faller hela operan, och någonting alldeles annat tar vid. Prins Kalaf av ren ädel naivitet ger den grymma prinsessan en chans att klara sig ifrån det icke önskvärda giftermålet med honom om hon kan gissa gåtan om hans namn. Det skulle han aldrig ha gjort, för hon tvekar inte inför att vidta vilka metoder som helst för att framtinga namnet och till och med plågar den stackars slavinnan Liù med brutal tortyr för att komma undan den försmädlige friaren, så att Liù som reaktion tvingas till självmord. I stället för att den magnifika arkitektoniska byggnaden utvecklas vidare avlöses den av ett Requiem med all uppmärksamhet på Liùs avsked och offerdöd. Formen är bruten, och som om kompositören själv insett att det knappast kunde tillfogas något ytterligare till operan, dör han själv med operan ofullbordad, precis efter de sista tonerna av den oändligt utdragna och patetiska Requiempassionen.

Ändå förblir operan den mest monumentala av alla operor, vilket varje år bevisas på nytt genom dess praktuppföranden på arenan i Verona, som hela världen reser dit för att beskåda tillsammans med lika överdådiga Aida-uppsättningar. Det finns all anledning att tro att Puccini ändå trots allt dog nöjd.

Puccinis underbara psykologi

Det är väl detta som utmärker fenomenet Puccini, hans sällsamma förmåga att kunna leva sig in i de roller han tonsatte, så att de blev mer än bara levande och så innerliga, att de framstår som operalitteraturens mest levande människor.

När han gav sig på ett operaämne var det alltid efter ett så långt övervägande som möjligt och vanligen med andra operor över samma ämne som förebild. Både "Manon Lescaut", hans genombrott, och "La Bohème", hans triumf, hade gjorts till operor av andra före honom, som han älskade och lärde sig det mesta av, men han ville lägga till något extra, som de saknade. Det var den huvudsakliga motivationen till att han gav sig i kast med dem. Massenets "Manon" är en ganska salongsprydlig historia med mycket rokokoprydhet och väl stela tillgjordheter som bakgrund till Manons passionshistoria, som därför inte blir riktigt övertygande. Det var denna brist Puccini ville avhjälpa, med att göra samma opera till ett glödande passionsdrama med ett hav av vulkaniska drifter och utbrott med en förintande ödesstämning som gör passionen mer än bara övertygande. Detta slog an på publiken, och därför blev hans opera en större succé än Massenets.

I "La Bohème" greps han av det rent mänskliga i Henri Murgers roman, som han tyckte att hans gode vän och kollega Leoncavallo inte hade lyft fram ordentligt. Detta var motiveringen till att han skapade sin oförglömligt gripande Mimi, medan alla de konstnärliga kavaljererna omkring henne i princip alla blir hennes älskare i stället för bara ytliga egotrippare, vilket de egentligen är i romanen –

och ganska osympatiska som sådana. Det är denna Puccinis innerliga mänsklighet och fallenhet för att lyfta fram den hos sina karaktärer som är unik för honom bland alla operatonsättare – Verdi nöjde sig med stora gester och effekter och bryr sig egentligen inte alls om psykologi, även om han minsann gör den rättvisa när den framträder i det litterära ämnet, men han lyfter inte fram den så demonstrativt som Puccini gör.



Och detta är bara början på Puccinis bana som operakonstens kanske främsta psykolog. Vad han sedan gör är att han experimenterar vilt med att ständigt anta större och större mänskliga utmaningar. I "Tosca" är det den grandiosa utmejslingen av personligheterna Tosca och Scarpia som gör operan till en av de mänskligt mest dramatiska som finns, medan han i "Madame Butterfly" med en oändlig ömhet ägnar sig åt den lilla människan och hennes betryck – den musikaliska återgivningen av Cho Cho Sans gripande trohet och förkrossande känslighet hör både till det finaste psykologiska filigranarbete som

finns i musiken och till operavärldens mest skakande mänskliga dokument. Och här har han nu för länge sedan lämnat Europa bakom sig och exploaterar nu Japan och Amerika...

I "Flickan från Vilda Västern" kastar han sig ut i den diametralt motsatta världen mot Japans gracila geishor och rumlar runt bland fyllon och gangstrar med hängningsdille och skjutgalna puffror i ett laglöst guldgrävarläger någonstans i vilda västerns gruvligaste avkrokar, som inte ens finns med i geografin, och hur roligt har han inte! Musiken närmast frossar i dessa färgstarka vildbasares alla vildaste och mest blödiga känslor, när de dricker sprit och tömmer whiskyflaskor medan de gråter efter mamma samtidigt... Melodirikedomen är något oerhört i denna opera och ett tydligt indicium på hur översvallande inspirerad Puccini måste ha varit av det rika mänskliga galleriet här bland dessa laglösa vildhjärnor.

Efter den orgien har Puccini svårt för att bestämma sig för vad som skall bli den nästa, och dessutom kommer första världskriget emellan, men slutligen bestämmer han sig för operettvärldens Wien. Han älskade Léhar och de andra operettmästarna och kände för något lättsmält som omväxling, och så kommer den sagolikt skimrande "La rondine" till, "Svalan", ett slags mognare "La Bohème" med samma sorts karaktärer men något äldre och ädlare med någon distans till vad de håller på med, och sålunda faller aldrig "Svalan" för någon man, även om hon pendlar mellan flera. Den stilla flirten, som underhålls genom hela operan från början till slut, blir aldrig någon förödande passion men håller sig i stället på en mycket hög och stabil nivå av oslagbar romantik, vilket musiken i sin innerliga melodik och intagande värme framhåller och understryker.

Tre helt andra världar undersöker Puccini i "*Il trittico*", där den första är de mörka primitiva passionernas ombord på en sunkig pråm på Seine vid Paris, där den råa fuktighetens dimmor inhöljer hela operan i ett försök att överhölja och dölja de dunkla drifternas och ostyrbara passionernas makt – detta är Puccinis mörkaste drama, och den fantastiska orkesterkoloraturen dominerar som ett regerande öde över de stackars enkla människornas utlämnande åt sina egna passioner. I "*Suor Angelica*" går Puccini in i nunneklostrets stängda och förbjudna värld och öppnar de stackars nunnornas hjärtan och öden till ett förkrossande avslöjande inför publiken av kanske värre passioner än vad män är förmögna till – detta är kanske Puccinis mest imponerande psykologiska mästerverk i återgivningen av den iskalla stränga abbedissans kompromisslösa härdade hårdhet och den stackars nunnans förtvivlade tragedi – som allt måste bäras och behärskas i ordenslivets absoluta krav på stoisk självbehärskning.

Och så släpper han loss hela sin sprudlande humor i sin enda komiska opera, den tredje delen av "*Il trittico*" i den autentiska komedin om skojaren Gianni Schicchi, som i sin fullkomligt lössläppta humor till och med överträffar Rossinis bästa stunder eller åtminstone ställer sig jämsides med den störste av alla *opera buffa*-mästare. Det är ju inte bara en karaktär här som är rolig, utan alla är parodier på sig själva och utomordentligt komiska. "Falstaff" har av många kallats Verdis bästa opera, men "*Gianni Schicchi*" trots sin korthet står utan tvekan på minst samma nivå allt igenom.

Efter denna ytterst kontrastrika trilogi från tre helt olika världar ger sig Puccini i kast med att mäta sig med Verdis "Aida" i den stora mastodontoperan "Turandot" med hela det kejsrliga Kinas mest omåttliga prakt gestaltad på scen. Den grymma prinsessan hör till operalitteraturens allra kortaste huvudroller, hon är egentligen ointressant, som om Puccini tog sig an henne med motvilja inför hennes omänsklighet, medan i stället den lilla människan, här slavflickan Liù, lyfts fram till en högre mänsklig nivå genom sin självuppooffring än någon prinsessa. Här mer än i någon annan Pucciniopera triumferar det mänskliga över allt det andra, i detta fallet makten och den omänskliga överhetens förtryck. Det är en opera där människomassorna spelar en stor roll som offer för makten och dess godtycke, medan de

små ensamma människorna, Kalaf, Liù och hennes far, nästan försvinner i människohavet som överheten inte tvekar inför att godtyckligt slakta och hunsa med hur som helst, medan den lilla människan Liù i offerdöden övervinner hela övermakten och avslöjar den. Detta är också de stora körernas Pucciniopera med hans melodiskt mest imponerande musik, samtidigt som den bjuder på ett anmärkningsvärt antal sorgmarscher, som genom handlingen i själva verket blir operans dominerande element. Redan i första akten träder dessa fram med sina dystra insisteranden i folkets bön om barmhärtighet (*Pietà!*) inför den grymma prinsessans hjärtlösa avrättningar av alla sina friare, medan naturligtvis den slutgiltiga sorgmarschen blir Liùs död med dess långa liktågsvandring, som nästan verkar att aldrig ta slut, som om det gällde Puccinis egen begravning – han dog efter dess avslutning, och operan hade inte kunnat få ett effektfyllare slut. En av hans elever fullbordade ändå operan enligt dess kompletta libretto, men när Toscanini dirigerade premiären vägrade han fortsätta efter mästarens död. Genom Liùs död hade han sagt sitt sista ord, den lilla människan hade han låtit segra över världen och grymheten, Puccini hade lyft fram henne och därmed det mänskliga till en nivå som sedan dess aldrig överträffats i operavärlden, och detta förstod Toscanini. Operan var mera fullbordad som ofullbordad än vad den någonsin kunde bli som fullbordad, då dess fullbordan låg i dess mänskligaste människas sublimering.

Några personliga synpunkter på musiken

Man brukar tycka om att beskylla Vivaldi för att ha skrivit samma konsert 500 gånger, men det är inte sant. Vad han gör är att han håller stilen och samma höga standard i 500 konserter eller hur många de nu är. Vad man än hör av Vivaldi är det alltid lika strålande ljust och varmt i fulländad harmonisk klassisk renhet, och det är alltid friskt och njutbart. Han är därvidlag lika pålitlig som Mozart, som dock kan vara banalare.

Många kan inte förstå varför jag alltid föredragit Händel framför Bach. Jag är den förste att vittna om att Bach på sitt sätt är den främste i musikhistorien genom sin unika absoluta perfektion när det gäller matematisk exakthet och mirakulös kontrapunktik hela vägen, men i all denna tekniska perfektion saknas det något, det där lilla extra, som ger musiken en högre lyftning än bara medryckande öronfröjd. Hos Händel menar jag att man finner detta, inte alltid, men till exempel hans *Dixit Dominus* står i innovation och originalitet långt över allt vad Bach skrivit, och Bach hade aldrig kunnat komponera *Messias* eller ens *Israel i Egypten*. Detta är mer än musik, det är livets innersta dramatiska natur som fyller en med mera pathos än vad som får plats i en kyrka.

Haydn måste man göra den rättvisan att han är den absoluta pålitligheten själv. Allt han skrev håller den högsta klass, det är avkopplande och lättsamt men ändå tillfredsställande musikaliskt och överträffar i regel Mozarts standard i mognad, om dock Mozart definitivt är mera genialisk.

Med åren har jag börjat tycka bättre om Mozart, medan jag som yngre irriterades av hans ytlighet och barnslighet. Jag vet inte vad som har hänt, men förr iddes jag knappt lyssna på Mozart (utom de sista seriösa verken) för hans puerilitets skull, medan jag numera på gamla dagar bättre uppskattar hans musikaliska genis frimodighet.

Beethoven var alltid så gott som nummer ett för mig för hans dynamik och dramatiks skull, och det går knappast ett år utan att jag återigen lyssnar igenom hela hans produktion, hur svår och tung den än kan vara, hur besvärlig och jobbig han än var som människa, vilket alla musiker är på det klara med att

även färgar hans musik. Men på något sätt förlåter man Beethoven allt bara för att han ändå var Beethoven.

Schubert har nästan alltid framstått för mig som den absoluta musiken. Han har den största melodirikedomen, han är alltid harmonisk och varm, han är gränslöst generös och den mest produktiva av alla, och så dog han vid bara 31 års ålder. Denna absoluta musikaliska orättvisa mot musiken, mot honom själv och mot världen kan aldrig smältas, accepteras eller förstås.

Och det går igen hos Mendelssohn, Schumann och Chopin, nästan lika stora genier de. Brahms betecknade Mendelssohn som "den siste store mästaren", och det säger mycket då det är sagt av en som var det själv och ändå satte sig under Mendelssohn. Han blev bara 38 år, Chopin blev 39, den fullkomligaste pianokompositören av alla utan jämförelse, som bara kunde komponera rent guld i musikalisk och melodisk poesi som förblir oöverträffad för alla tider, och Schumann, den generösaste av alla och den enda som visade något av samma dynamik som Beethoven, tog slut vid 43 när en oförklarlig sinnessjukdom tog över, som förbryllar läkarna än idag. Hur kunde han, musikens generösaste älskare, få det grymmaste ödet av alla?

Det är i denna del av musikhistorien jag hör hemma, i sällskap av Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann och Chopin, alla fem oöverträffade genier, tre av dem avbrutna i sin livsgärning som unga, den fjärde slagen av mentalsjukdom och Beethoven drabbad av dövhet, också det oförklarligt. Men deras epok fördes huvudsakligen vidare av Brahms och de italienska operatörsättarna.

Rossini är och förblir de oändliga överraskningarnas man. Han åstadkom massor av operor som blev oändligt populära, man kan utan svårighet förstå Wienerpubliken som ratade Beethovens pretentiösa tungsinne för Rossinis sprudlande musikaliska champagnestimulans, och man häpnar inför varje ny opera man hör av honom, hur enkla och ändå fundamentalt genommusikaliska de alla är i sin intagande lättfattlighet. Efter honom kom Bellini och Donizetti, som båda tog slut alldeles för tidigt, varpå Verdi intog scenen och behöll den nästan utan konkurrens genom alla sina 24 mastiga operor. Han är lika pålitlig och absolut seriös som Brahms men ack så mycket ledigare. Inget ont om Brahms, allt han gjorde är bara mästerverk, men han kände sig hopplöst underlägsen Beethovens föregångsexempel, saknade dennes melodiska genialitet och hade svårt för att bli nöjd själv med vad han gjorde och led därför under en nästan självdestruktiv självkritik, varför all hans musik är formellt anspråksfull och egentligen akademisk.

Wagner är ännu värre. Det är få av hans operor jag frivilligt återvänt till efter att ha hört dem första gången, aldrig Lohengrin, Tannhäuser, Mästersångarna, Rhenguldet eller Götterdämmerung, medan jag älskar Holländaren, alltid återvänder till Tristan och gärna återuppsöker avsnitt ur Valkyrian, Sigfrid och Parsifal.

Bruckner brukar anses som den tyngsta av alla, och ändå går det aldrig ett år utan att jag lyssnar igenom hela hans produktion på nytt, alla de monstruösa nio symfoniernas egentligen klumpiga och extremt formalistiska katedralbyggen och all den sakrala musiken, som är nästan lika slagkraftig som Carl Orff.

Därmed är vi nästan framme vid slutet. Det återstår bara Richard Strauss och Sibelius. Strauss har aldrig hört till mina favoriter, ingen av hans operor har jag återvänt till efter första genomgången, medan jag desto mer älskar hans Metamorfoser och hyser den största respekt för hans musikaliska geni. Men det är för mycket åthävor och teknisk briljans medan melodiken, det viktigaste, dränks eller lyser med sin frånvaro i de kontrapunktiska oceanerna.

Tvärtom är det med Sibelius. Hans musik är alltid magiskt fascinerande hur svår den än kan vara och lika extremt personlig som Beethoven. Jag har svårt för att förlåta honom den fjärde symfonin medan jag nästan avgudar allt annat hos honom.

Om den moderna musiken har jag bara en sak att säga: ju mindre sagt om den, desto bättre. Dock älskar jag den amerikanska klassiska jazzen, som börjar med Gershwin och fortsätter med Jerome Kern, Cole Porter och Richard Rodgers, alla fyra gudabenådade melodiska genier, medan jag bara har förakt till övers för alla atonalister utan undantag och måste beteckna dem som bluffar och bedragare, då de inte ägnar sig åt musik utan åt omusikaliskt nonsens. Det samma gäller i viss mån sådana modernister som Stravinskij, Schönberg, Hindemith och Bartok i samma utsträckning som deras ”musik” är mera disharmonisk än harmonisk. Om pepparn och saltet med andra skarpa kryddor tar över i matlagningen har syftet med matlagningen gått förlorat, liksom även musiken går förlorad om disharmonierna dominerar över det melodiska och harmoniska, som kryddorna är till för att förstärka, inte dränka. Det samma gäller de sovjetiska ryssarna, om dock Prokofiev inte kan förnekas ett klart och mycket personligt geni, liksom även Chatjaturian klart har sina poänger.

En annan klart lysande musikalisk personlighet med stark originalitet är Manuel de Falla, som kan beskyllas för att ha åstadkommit 1900-talets bästa balettmusik, men han komponerade tyvärr inte så mycket. Man kan alltid skylla 1900-talets drastiska musikaliska nedgång på de båda världskrigen, som utförligt förstörde det mesta av den kulturvärld av skönhet och harmoni som fanns innan.

Denna företrädde trots allt främst av allt av Ryssland genom dess fantastiska kompositörer under 1800-talet, alla oöverträffade, Tjajkovskij för sin smäktande ljuvlighet, Borodin för sin knappa produktions musikaliska överlägsenhet, Mussorgskij för sin dagsländetillvaros oöverträffade mästerverk folkoperan *Boris Godunov* – han är den ende store kompositör som supit ihjäl sig; Rimskij-Korsakov för sin *Sheheradzade* som ässet i hans omfattande produktion, och Rachmaninov som den mest lysande pianisten av alla med sina fem överväldigande pianokonserter; och det var framför allt just denna stora romantiska ryska musikvärld som mest och först och mest ohjälpligt gick förlorad i de båda världskrigens förintelser.

Det framgår nästan med övertydlighet hos Ralph Vaughan Williams, som före kriget fick fram sin stora *Sea Symphony*, en av de härligaste och största körsymfonier som har skapats, medan han aldrig mer efter kriget nådde upp till samma nivå eller ens lät lika bra mera.

En som däremot höll stilen även genom första världskriget var Puccini, som på sitt sätt fullkomnade den italienska operan. Han är inte bara operans främsta symfoniker utan även dess sista och största melodiker och framför allt dess främsta humanist. I motsats till Verdi gjorde han inte opera på vilken effektiva dramatik som helst utan valde omsorgsfullt sina ämnen med framhållandet av karaktärerna – alla operans största kvinnoroller och hjältinnor finns hos honom, vanligen hjärtskärande tragiska. Det är tacksamt att avsluta en sådan här artikel med honom som musikens slutgiltiga hyllare av mänskligheten.

Sibelius och Tjajkovskij

Detta är väl ett ämne som aldrig kommer att kunna diskuteras färdigt, då det alltid rått så stridiga meningar om det, men allt tyder i huvudsak på att ingen kompositör har betytt så mycket för Sibelius som Tjajkovskij. Det var huvudsakligen Brahms och Tjajkovskij som Sibelius hade som sina främsta föregångsexempel, men Brahms rigorösa och nästan självdestruktiva krav på sig själv med en nästan

tvångströjeaktig akademisk formalism som resultat var ingenting för Sibelius krav på nästan självsvåldig frihet med nödvändiga utsvävningar, som mest kommer till uttryck i hans Kalevalamusik, även om Sibelius själv senare dukade under för tvångsmässig självkritik; medan Tjajkovskijs melodik och ryska utsvävningar var något som det var naturligt för Sibelius att bygga vidare på. Han var ju faktiskt rysk medborgare utom finländsk och åtnjöt tonsättarpension från tsaren redan från tidig 30-årsålder, och Finlands kulturliv var då helt beroende av influenser och samarbete med Petersburg, där i Sibelius ungdom Tjajkovskij ännu arbetade på bara några tiotal mils avstånd. De hör alltså även samman geografiskt och naturligt samman som invånare vid samma Finska Vik.

Mot Sibelius Tjajkovskijinfluenser har främst den invändningen anförts, att Sibelius från och med sin andra symfoni gick helt sin egen väg och lämnade Tjajkovskij och alla andra långt bakom sig. Visserligen, men ändå är Sibelius violinkonsert, som kom långt senare, otänkbar utan Tjajkovskijs, och ännu i den sjunde symfonin erinras man stundom nästan påtagligt om Tjajkovskijs varma melodik. Även *Valse Triste* är nästan otänkbar utan Tjajkovskijs många melankoliska valser och påminner inte om någon annan vals utom Tjajkovskijs. Kort sagt, Sibelius slipper inte sina beröringspunkter med Tjajkovskij så länge han lever.

Till detta kommer även monumentaliteten. Knappast några symfoniker är så monumentala i sina symfoniska uppbyggnadsvisioner som dessa båda, medan heller ingen annan liknar dem i detta. Både Brahms och Bruckner, ehuru suveräna i sitt slag, förlorar något av denna möjlighet genom sin stränga formalism, medan Mahler tappar formen i sina måttlösa utsvävningars oändliga transportsträckor. Det är bara Beethoven som uppvisar samma monumentala frihet i den kreativa uppbyggnaden i en ännu mera genialisk klarhet (då både Tjajkovskij och Sibelius gör sig skyldiga till missar ibland), medan det samtidigt inte finns någon annan rysk tonsättare som betytt något för Sibelius. Rachmaninov och Skrjabin faller långt ifrån och avfärdas utan vidare, medan Sibelius trots mångas motvilja mot detta erkännande med åren alltmera med åren framstår som Tjajkovskijs enda direkta arvtagare.

Jean Sibelius och naturen.

Det har spekulerats i om Sibelius var svensk eller finne, och det har framhållits att han hade både svenska till modersmål, bodde i svenskbygder i Finland och umgicks med svenskatalande, samt att han var en utpräglad finsk-nationalistisk kompositör. Sibelius intresserade sig inte för sådant. Han intresserade sig bara för naturen och för musiken, och båda transcenderade alla språkgränser och nationalitetsgränser.

Det har spekulerats i vad hans symfonier och symfoniska dikter egentligen berättar, vilka skeenden de återger, vilka landskap de illustrerar och om han hämtade sina melodier från finska runosångare i Karelen eller från svenska och finska folklåtar i Finland. Sibelius intresserade sig inte för sådant. Han förnekade alltid bestämt varje tillstymmelse till programmatiskt innehåll i någon av hans orkesterkompositioner. Vad de alla däremot återger är stämningar, som Sibelius upplevde när han läste Kalevala och umgicks direkt med naturen. I sitt tonspråk tolkar därmed Sibelius in svåråtkomliga mysterier, som han upplevde direkt i naturen och förstod på ett unikt sätt, så att man ofta får den uppfattningen att det i förhållandet mellan Sibelius och Finlands natur fanns en ömsesidig förståelse, som just enbart dessa två, Sibelius och naturen, hade gemensamt och delade med varandra. Därmed behövde Sibelius inte andras melodier utan hämtade sina egna direkt ur naturen. Inte en enda av Sibelius melodier kommer någon annanstans ifrån. Å andra sidan kan man inte förneka en viss episk natur i

Sibelius orkestrala Kalevaladiktning, men också här har Sibelius inte velat återge faktiska episka skeenden i Kalevala utan snarare de mystiska stämningar som Kalevalaepisoderna inspirerat Sibelius som åhörare till och läsare av. Här är en djupt mystisk förståelse för livets innersta väsen i själva den levande naturen och i det urgamla Kalevalaeposets mystiska tillkomst som Sibelius var i unik psykologisk besittning av. Det finns ingenting konkret i Sibelius musik. Allt är bara återgivandet av stämningar och känslor, som Sibelius subjektivt uppfattat inför naturen och inför urdiktverket Kalevala.



Som en så renodlad känslomänska var Sibelius oerhört sårbar. Första världskriget innebar hans livs kanske svåraste prövning, då han av inbördeskrigets barbariska realitet i Finland isolerades i sitt hem och inte fick gå utanför tomten i månader, vilket var ett katastrofalt ingrepp i hans absolut nödvändiga tanke- och rörelsefrihet som tonsättare och naturfilosof. Vilken tonsättare har någonsin kunnat komponera i ett fängelse? Det är svårt att finna något motstycke till en sådan fatal tonsättarsituation efter Heinrich Schütz i trettioåriga kriget. Sibelius magrade 20 kilo och blev inte färdig med den femte

symfonin, som han inlett 1914, förrän 1919. Det svåraste momentet under krisen var väl när hela hans hus genomsöktes efter undangömda vapen, vilket Sibelius upplevde som en oerhörd hemfridskränkning – samma upplevelse och reaktion erfor Stefan Zweig 1934, vilket denne tog så hårt att han för alltid lämnade sitt hem i Salzburg. Man kan krevera för mindre, om man är en fullblodskonstnär. Sibelius nöjde sig som sagt med att magra 20 kilo.

20-talet blev därefter mera tunnsått av hans kompositioner, den sista sjunde symfonin fullbordades i mars 1924, samma år avled den andre siste kvarvarande melodiske klassikern bland kompositörer Giacomo Puccini, 1925 kom den sista tondikten "Tapiola" opus 112, och hans sista opus blev 116 fyra år senare. Den siste melodiske klassikern tystnade självant i en värld som höll på att dränkas av omusikaliska dissonanser inom både kultur och politik.

"Tapiola" opus 112 må anföras som det sista och främsta exemplet på Sibelius speciella naturdiktningmystik. Det är ingen episk dikt ur Kalevala han återger, utan det är enbart stämningen av den nordiska skogens djupt och innerligt levande urtidsmystik. Kompositionen är kanske Sibelius mest geniala, den är helt uppbyggd på ett enda tema som är det mest koncentrerade tänkbara, och av dess enkla fyra toner (inom en kvarts intervall) bygger Sibelius upp en överväldigande magisk väv av oerhörd verkan. Det är bara naturkraft och -magi från början till slut och inga matematiska konstruktioner.

Sibelius slutade komponera i 60-årsåldern. De flesta kompositörer blev långt ifrån så gamla. Han slutade självant komponera när han slutade höra melodier i världens dissonanser. Han slutade alltså av helt naturliga skäl. Han fortsatte dock att söka sig bort från världens och mänsklighetens futtiga tafatheter för att alltid ha kvar sin bästa och kanske enda riktigt förstående vän i naturen. Han blev 91 år gammal, (1865-1957).

Fråga om Sibelius.

Frågan som har ställts oss är, om det att genomletningen i hans hem efter gömda vapen under finska inbördeskriget 1918 bidrog till att han slutade komponera.

Frågan är svår att besvara, då han aldrig själv sade något om detta. Sannolikt var affären så pinsam att han aldrig ville beröra dess eventuella konsekvenser för hans komponerande. Men tänk er i hans ställning. Han var före inbördeskriget redan Finlands främsta nationalsymbol genom "Finlandia"-musiken. Så fick han uppleva sin nations blodiga inbördeskrig inpå sina egna husknutar, och han blev föremål för husranssakning efter mord- och eldvapen. Och ett sådant Finland satte honom som nationalsymbol.

Edward Elgar upplevde något liknande under första världskriget, när miljoner soldater från alla länder och inte minst brittiska blev kanonmat medan hans "*Land of Hope and Glory*" överallt användes som militärmusik och alternativ nationalhymn. För honom var det som att hans komposition färgades av dessa miljoner dödas blod, och ingen kunde någonsin pejla exakt hur djupt detta tog honom som kompositör.

Ett annat exempel: Italiens och världens främste dirigent Arturo Toscanini ombads vid ett konserttillfälle avsluta konserten med att dirigera den fascistiska nationalhymnen "*Giovinanza*". Han vägrade och lämnade följande dag Italien för alltid, sitt moderland, musikens modersmåls hemland, för att Mussolinis fascister bett honom bidra till deras maktpropaganda. Han kom aldrig över det.

För det unga demokratiska Finland var Sibelius känslig nog att aldrig ifrågasätta dess nationalism eller beröva det fria Finland den glädjen att få betrakta honom som sin nationalkompositör, men vad han

egentligen tänkte sade han inte. Det är troligt att upplevelserna under inbördeskriget bidrog till att han slutade komponera, men det var i så fall bara en bidragande anledning av flera.

Kort om Anthony Collins Sibeliustolkningar

Violinisten och dirigenten Anthony Collins var den förste som genomförde en fullständig grammofoninspelning av alla Sibelius symfonier, vilket skedde 1952-55 på Decca. Dessa framstår ännu idag som i sitt slag oöverträffade. Sibelius var ju själv violinist framför allt, och Anthony Collins visar en unik förståelse för just den sångbara violinaspekten av Sibelius musik, vilket annars bara virtuosa framförare av hans violinkonsert brukar ha insikt i. Redan när jag för första gången hörde hans Sibeliusskivor i England 1968 och fyra symfonier jag aldrig hört förut, önskade jag mig den kompletta inspelningen någon gång för framtiden. Till min födelsedag i år köpte jag en komplett CD-inspelning (4 CDs) i present till mig själv, och alla farhågor besannades: Anthony Collins har aldrig ens överträffats i sin Sibeliusförståelse av de finska dirigenterna, medan den som faktiskt kommit närmast är Herbert von Karajan men bara i de sista tre symfonierna.

Utmärkande för Collins inspelningar är att han samtidigt har ett högre tempo än alla andra som han gör symfoniernas arkitektur full rättvisa. Så vitt jag vet har till exempel alla andra dirigenter konsekvent misslyckats med den tredje symfonin medan Collins ensam har lyckats – och hans version av den andra satsen är närmast dansant, i motsats till alla andras, som snarare krälar i stoftet. Man skulle gärna som avslutning av cykeln ha haft Tapiola med, men man får nöja sig med de sju symfoniernas äntliga fullkomning – med några smärre symfoniska dikter på köpet, som man aldrig får höra annars, främst ”Pohjolas dotter” och ”Nattlig ritt och soluppgång”.

Erkki Melartin – i skuggan av Sibelius

Erkki Gustav Melartin, tvåspråkig finsk tonsättare, 1875-1937, var tio år yngre än Sibelius och hamnade i likhet med Leevi Madetoja helt i skuggan av Sibelius världsberömmelse, men ändå tål han mer än väl en jämförelse med Sibelius, inte minst genom sina sex fullbordade och två ofullbordade symfonier, komponerade faktiskt samtidigt med Sibelius sju, medan även en nionde var planerad, när Melartin efter ett hårt liv av hårt arbete och bräcklig hälsa måste hälsa hem vid 62 år, samma år och vid samma ålder som Maurice Ravel – dessa är alltså exakt samtida hela vägen.

Melartin var karelare och kom från Keksholm vid Ladogas västra strand, och hans musik bär tydliga karelska drag. Den är mycket ljus och klassiskt harmonisk nästan hela vägen fram till de två sista symfonierna. Höjdpunkten är väl den fjärde symfonin, ”Sommarsymfonin”, som med sina damstämmor i sista satsen nästan har karaktären av en körsymfoni, och i motsats till Sibelius fullbordade han också en hel opera men gjorde sig sammanlagt skyldig till ett tusental kompositioner – han var alltså enormt produktiv och verkar ha levt nästan bara för musiken, utom att han även målade och var djupt filosofiskt och litterärt intresserad – hans opus 150 (av 189) är en liten bok som heter ”Credo” och består av utsökta aforismer av tidlös aktualitet om livet, konsten, relationer och det eviga.



Melartin var också den första komponisten i Finland som tog Mahler och hans musik på allvar och lät sig påverkas av denna. Sibelius gav som bekant inte mycket för Mahler och förbjöd honom att dirigera sina verk. Dock märks inte mycket av Mahlers influenser i Melartins första fyra symfonier, som är genuint och konsekvent klassiska hela vägen med fyra ordentliga satser utan experiment eller utsvävningar från den strikta sonatformen, medan de samtidigt är nästan kliniskt harmoniskt rena, så att man nästan får det intrycket att Melartin var mera musikaliskt renodlad än Sibelius – Sibelius hänger ju sig städse åt ganska magstarka harmoniska experiment och blandar det harmoniska med det moderna i nästan hänsynslöst självvård. Så harmoniska och ljusa i sin harmoniska fulländning är Melartins symfonier, att både den tredje och fjärde, komponerade samtidigt som Sibelius dito, nästan är mera njutbara än dennes, i synnerhet den fjärde, som hos Sibelius är lika mörk och dystert disharmonisk som Melartins med sin vokala damfinal är motsatsen. Det är först i den femte som Melartin en aning tveksamt börjar frångå den klassiska renheten, för att i den sjätte presentera en fullt utvecklad och dynamisk expressionism som är helt egen för honom i ett våldsamt förnyande tonspråk av djärv innovation och uttrycksfullhet, på samma sätt som i Mahlers nia, men ändå finns det inte ett spår av Mahler här, utan Melartin har omformat Mahlers manér och stöpt om det fullkomligt till något som bara är Melartin. Han var också djupt påverkad av Bruckner och Debussy.

Efter några år som dirigent i Viborg efterträdde han Martin Wegelius som ledare för konservatoriet i Helsingfors, senare Sibeliusakademin, och kom därigenom under 20- och 30-talet att bli lärare för hela den generation av finska tonsättare som där blommade fram. Han turnerade även extensivt och nådde ut till länder som Egypten, Nordafrika och Indien. Han var mycket språkkunnig och gav som målare två egna utställningar.

I likhet med så många av sina samtida var det tuberkulosen som spökade i hans liv och saboterade det, han måste tillbringa perioder på sanatorium, men det bästa botemedlet för det besväret fann han alltid i arbetet och musiken. I motsats till Sibelius slutade han aldrig arbeta.

Leevi Madetoja (1887-1947) och *Toivo Kuula* (1883-1918)

Båda kom från Österbotten och berördes djupt av det finska inbördeskriget. I motsats till Sibelius och Melartin kom Madetoja från mycket knappa omständigheter, han hörde hemma i Uleåborg (Oulu), och av ren försörjningsnöd tvingades hans far att söka sig utomlands till Amerika för att hitta bättre försörjningsmöjligheter för familjen. Han kom aldrig tillbaka. Han dog av tuberkulos vid Mississippifloden utan att ens någonsin ha fått se sin son.

Sonen kom till Helsingfors vid nitton års ålder för att studera musik och fortsatte sedan sina studier vid Paris, Wien och Berlin. Det stora lyftet i hans liv var äktenskapet med författarinnan Hilja Onerva Lehtinen (pseudonymen L. Onerva), som blev ett outhärligt stöd för honom genom hans svåra liv och ständiga kamp mot omständigheter och dålig hälsa. Den värsta prövningen av alla var dock inbördeskriget.



Hans andra symfonin har kallats en "krigssymfoni" då den är fylld av hans intryck av den oerhörda fosterlandskrisen. Hans orkestrala tonspråk är nästan ännu djupare och dystrare än Sibelius om dock mycket expressivt och personligt, och denna symfoni är utan tvekan hans intressantaste – och längsta, på över 40 minuter, i bara två satser, där den första omfattar två tredjedelar av symfonin. Det är ett helt nydanande och nyskapande tonspråk, som inte har någon motsvarighet eller liknande karaktär någon annanstans och är helt hans eget. Det är oavbrutet intensivt och expressivt i ett djupt stämningsmåleri av bottenlösa rymder, och även om det knappast utmärks av några melodier man kommer ihåg är det

konsekvent tonalt, om dock inte lika klassiskt renodlat som Melartins, utan snarare lika mörkt som i Tjajkovskijs mörkaste stunder i Manfredsymfonin och "Pathétique".

Det blev även en tredje symfoni efter kriget som sammanfaller med Sibelius och Melartins sista symfonier, men sedan blev det i likhet med dem ingenting mer. Melartin koncentrerade sig mer på sina elever och på ett mera lättsamt komponerande, medan Sibelius upphörde tvärt helt och hållet. Madetoja slocknade mera gradvis, vilket mycket berodde på hans dåliga hälsa. Liksom Melartin verkade han systematiskt arbeta ihjäl sig samtidigt som han led av dåligt hjärta, vilket är en dålig kombination. Ändå hade han färdigställt en fjärde symfoni, som gick förlorad när hans bagage blev stulet vid en järnvägsstation i Paris 1938. Detta slag tog honom så hårt att han aldrig försökte rekonstruera den. Han planerade dock en violinkonsert, när han rycktes bort vid bara 60 år.

Till hans övriga verk hör främst operan "Österbottningarna" och pianostycket "Dödens trädgård" (*Kuoleman Puutarha*) tillägnat sin bror, som dog i inbördeskriget.

Toivo Kuula kom från Vasa och var Sibelius första kompositionselev och lovade bli en värdig efterträdare. Han var bäst på körverk, medan tyvärr alla hans största verk aldrig fullbordades eller gick förlorade genom hans alltför tidiga död endast 34 år gammal. Han var en fanatisk fennoman och engagerade sig passionerat i sitt lands inbördeskrig, vilket blev hans öde: han sköts av misstag vid ett gräl som uppstod i samband med firandet av den första vita segern i Viborg i hotell Seurahone vid Valborg 1918. Man försökte rädda hans liv, men efter aderton dagar gick det inte längre. Av hans första symfoni opus 36 hade bara inledningen fullbordats.

En högst ordinär musiker

När en musikkritiker det för musiken så kritiska året 1924 skrev, att "för engelska öron är Elgars musik alltför emotionell och inte helt fri från det vulgära," måste den kritikern ha tagit för givet att Elgars saga som musiker var all. Att första världskriget svept bort allt det som burit fram Elgars musik och smaken för den var väl bara att konstatera, men helt död var Elgar inte, hur död hans åtta år äldre hustru än var och hur litet han än komponerat efter den största katastrofen i hans liv. Därmed är väl summan av hans kriser, motgångar och katastrofer färdigsummerad: första världskriget, och hustruns död 1920.

Att första världskriget blev så avtrubbande för honom berodde till stor del på att hans mest lysande komposition och mest betagande melodi "Land of Hope and Glory" (från "Pomp and Circumstance nr. 1", 1901,) av engelsmännen användes globalt som patriotisk schlager genom hela kriget som ackompanjemang till de outhärliga skyttegravsmassakrerna, där miljoner engelsmän slaktades för ingenting. Elgar hade uttryckligen begärt att texten åtminstone skulle ändras, men inte ens den bönen om lindring hade väckt gehör.

Ett nästan avbrutet tonsättarskap vid hustruns död och pinsamheten i att framstå som första världskrigets främsta krigsschlagers upphovsman ger oss nyckeln till de djupa skuggorna i Elgars liv, som aldrig syntes utåt. I själva verket var han en djupt och mörkt grubblande natur som ofta funderade på självmord och hade anlag för mycket svåra och långa depressioner. Detta är förvånansvärt i beaktande av hans egentligen fullständigt harmoniska och fridfulla liv hemma i sin trädgård i England som han nästan aldrig gick utanför, och av hans ofta sprudlande glada och spirituella kompositioner, som de ytterst infallsrika "Enigmavariationerna" och den muntra "Cockaigne"-uvertyren. Dessutom var han

helt självständig och fri som musiker, från och med 16-årsåldern var han aldrig något annat än frilansande musiker, som mest och helst bara ägnade sig åt att komponera. Om han haft det knapert som ung behövde han som världsberömd ledare för den brittiska musiken dock efter sina första 40 år aldrig mer ha ekonomiska bekymmer. Vad kom då hans depressioner och självmords-umgänge ännu under 1890-talet sig av?

Han kom från ytterst ringa förhållanden och kallade sig själv "en pianostämmares son", ett epitet som han ibland använde som ursäkt för att hålla sig fri från publikt ståhej och socialt prövande sammanhang; som ung hade han själv börjat som pianostämmare innan han gick i faderns fotspår och blev kyrkorganist, därjämte var han katolik i det helt protestantiska Worcester i västra England, och han fick svårt att kämpa sig fram med musiken i den primitiva landsorten. De långa svåra årens hårda praktiska arbete med musiken förlänade honom dock en naturlig hantverksskicklighet som saknar motstycke i brittisk musik och som öppnar porten för Englands strålande musikinsatser under 1900-talet medan Tyskland spårade ur. Dock förblev han alltid en skygg och distansierad enstöring utan pretentioner som egentligen bara var glad i komponerandet.

Och han var inte alls slut i och med hustruns död även om det sedan inte blev så mycket mer av kompositionsglädjen, bara några få opus till, medan han i stället med entusiasm hängav sig åt inspelningsteknikens landvinningar. Under sina sista år lyckade han genomföra fullständiga inspelningar av alla sina verk (90 opus och många fler) till sin död 1934 vid 76 års ålder, som är den mest fullständiga dokumentationen av sina egna verk som någon kompositör fram till dess genomfört under egen ledning.

Han må ha tappat sugen vid hustruns död, men under 1920-talet tappade hela världen sugen vad gäller klassisk skönhetsmusik, och han var bara en i raden av fallande käglor, där de andra var Puccini, Gabriel Fauré, Erik Satie, Ferruccio Busoni, Sibelius, Stenhammar, Carl Nielsen och många fler. Dock hade de alla redan, och även Elgar, producerat alldeles tillräckligt med förstklassig musik för att den aldrig skulle kunna dö. De kunde lugnt lämna musikhistorien och låta oväsendet av krig och högtalarhjärntvätt försöka omintetgöra deras musiks en gång för alla betydligt högre stående sanning.

Elgars och Williams' oratorier

"*The Dream of Gerontius*" väckte föga eller ingen entusiasm när det uruppfördes 1900. Det var svårt att framföra, och texterna väckte irritation på vissa håll, då innehållet rörde sig om skärselden och andra katolska egenheter, vilket uppfattades som rent tendentiöst. Det *var* ett svårt verk, det krävde mycket intrikata insatser av framför allt kören, men framför allt framstår verket som Elgars inte bara största men även innerligaste, och från början fanns det de som uppfattade denna helt egna musiks ytterst subtila känslolinnehåll, som så mästerligt gestaltats genom en så högt inspirerad musik.

Texten är av ingen mindre än kardinal Newman, den anglikanske högkyrklighetens ledare på 1840-talet som konverterade till katolicismen och väckte svår kontrovers genom sitt tilltag, vilket han försvarade genom sin klassiska självbiografi "*Apologia pro vita sua*", "Försvar av mitt liv". Oratorietexten är dock något helt annat och beskriver ett helgons eller en profets transsubstantiering från livet genom döden till livet efter detta. Emellertid gjorde Elgar om det hela, så att det inte alls blev frågan om en profet eller helgon utan om en helt vanlig människa. I döden ställs han inför den totala ångesten och tvivlet och kan inte orientera sig i det totala vacuumet, hela första delen av oratoriet handlar om denna prövnings ängsligt sökande lidande, men andra delen vänder det hela till livets triumf

över döden, och det eviga förklaras som en självklarhet. Det är ganska tydligt Elgars egen osäkerhet, tvivel, desorientering och brist på självkänsla som gestaltas i första delen, medan han i den andra finner sig själv och segrar. Det är en utomordentligt gripande musik, om man bara orkar ge sig ut på djupet i den, med smäktande sköna arior och körer, som man sedan gärna omedelbart vill lyssna sig igenom på nytt. Men detta var inte Elgars enda oratorium.

Han planerade skriva tre till, en hel trilogi, men det blev åtminstone två. Det första heter "Apostlarna" (1903), och det andra "Riket" (1906) (*The Kingdom*). De framförs nästan aldrig, jag känner ingen som någonsin hört talas om dem, och ändå lär de överträffa det första i skönhet och ren musikalisk kvalitet.

Det är intressant att jämföra Elgars oratorium med den samtidiga helt profana oratoriesymfonin av Ralph Vaughan Williams, *"A Sea Symphony"*, kompositörens första och största symfoni, då de är så lika varandra i karaktären, poesin, uttryckssättet och stämningarna, fastän de textmässigt utgör varandras diametrala motsatser. "Havssymfonin" av Williams är en tonsättning av dikter av Walt Whitman, "Luffarbibelns" författare (*"The Leaves of Grass"*), som mest består av katalogliknande beskrivningar och lovprisningar av helt vardagliga företeelser, främst i naturen. Hans poesi kan beskrivas som en konsekvent prosaisering av poesin. Kardinal Newmans och Elgars textbearbetning däremot förhöjer ett redan mycket poetiskt material till den renaste sakralaste sjunde himlen. Williams symfoni, liksom Whitman, lämnar aldrig den konkreta verkligheten. Ändå måste man ge ateisten Williams det erkännandet, att han rent musikaliskt nådde precis lika högt som Elgar, om dock med pragmatiska förhållanden i stället för himmelska, med jordfast konkretism snarare än teologiska aspirationer, med imperialistiskt klingande pomp och ståt snarare än med religiösa apotheos, och med en glad och prunkande kärlek till verkligheten snarare än någon strävan bort ifrån den. Båda måste anses höra till vad som bara kan beskrivas som höjdpunkten i den rent brittiska musiken.

Det fatalaste året i musikens historia.

Den 27 juli 1924 avlider Ferruccio Busoni, den ojämförlige tekniske virtuoserna och kompositören, en av Sibelius närmaste vänner, endast 58 år gammal, med sitt huvudverk, operan "Faust", ofullbordad.

Den 29 november 1924 avlider Giacomo Puccini, världens ledande operakompositör, endast 65 år gammal. Med honom avslutas i princip den italienska klassiska operatraditionen, då Mascagni redan har skrivit sina ungdomsmästerverk, som han aldrig lyckades överträffa.

Under våren 1925 får Wilhelm Stenhammar, endast 54 år gammal, en hjärtattack efter många års hjärtlidande, vilket förvandlar honom till en nästan helt handlingsförlamad invalid under de få år han har kvar att leva.

Den 1 juli 1925 avlider Erik Satie endast 59 år gammal, knappast oersättlig som kompositör men dock ett oefterhärmligt original som personlighet inom fransk musik.

Under samma år komponerar Jean Sibelius "Tapiola", sin sista betydande komposition, för att därefter lägga ner det seriösa komponerandet för gott, personligen drabbad av Busonis och Stenhammars bortfall, endast 60 år gammal.

Även Richard Strauss hade redan åstadkommit sina främsta operor och Stravinskij sina främsta baletter. Strauss hade en framtid som chef för Hitlers "*Reichsmusikkammer*" att möta, medan varken Stravinskij eller Rachmaninov hade något Ryssland kvar att återvända till. Även Carl Nielsen hade sina främsta verk bakom sig och bara sex år kvar att leva.

En av de få som fortsatte trots detta massiva bortfall från den klassiska musikens ledning var Ralph Vaughan Williams i England, som dock gled in i sin mest radikalt modernistiska period. Och Schönberg ska vi inte tala om.

Även Ravel och de Falla hade sina största verk bakom sig.

Ännu en fortsatte dock, och det var George Gershwin i Amerika, vars oemotståndliga briljans och begåvning emellertid hopplöst ledde hela den amerikanska musiken och nästan hela världen hän mot jazzen.

Den klassiska musiken har aldrig repat sig efter 1925.

En gammal orkestermusiker om Stenhammar.

"Tack för er musikhistoriska artikel. Det är möjligt att ni har skrivit musikhistoria. Mig veterligt har ingen tidigare pekat ut året juli 1924-25 som musikhistoriskt fatalt signifikativt. Artikeln har väckt något till liv i mig som jag måste få ge uttryck åt.

Som gammal musiker i Göteborgs Orkesterförening är jag väl förtrogen med traditionerna och minnena från W. Stenhammars dagar, orkesterns grundare. Ni belyser dödsfallen F. Busoni, G. Puccini och Erik Satie, i vilket sammanhang W. Stenhammar drabbades av hjärnblödning. Busonis, Puccinis och Saties död hade knappast kunnat undvikas. Däremot hade Stenhammars öde kunnat bli annorlunda.

Hans höga blodtryck var inte en ärftlig betingelse, utan han tvingades arbeta ihjäl sig för att klara brödfödan. Han ansökte om stipendier, kompositörslön, tonsättarpension m.m. från Stockholm, som avslogs. Han ansågs inte tillräckligt kompetent och var dessutom naturaliserad göteborgare. Följaktligen tvingades han slita ut sig som repetitör och vanlig dirigent med hjärnblödning som följd. Det var dock i Stockholm han tvingades slita ut sig efter 1922 medan han alltid klarade sig bättre i Göteborg.

Allt detta kände Jean Sibelius väl till, som haft kompositörspension sedan nästan 30 år tillbaka. Även Carl Nielsen belönades med kompositörs-lön av danska staten. Endast Stenhammar blev försummad, trots dennes större ansträngningar och troligen hårdare arbete. Varken Nielsen eller Sibelius lade ner så stora mödor på rent kontrapunktiskt komponerande som Stenhammar. Dennes musik är ibland så överbelastad av kontrapunktiska ansträngningar att lyssnare ibland finner det rent krampaktigt. Sibelius lade större vikt vid det melodiska och sångliga medan Nielsen mest vinnlade sig om konsten att producera effekter.

Sibelius var kanske Stenhammars bästa internationella vän och troligen den som djupast kände det orättvisa i Stenhammars öde. Stenhammar var därtill unik i sin mänskliga inställning till musiken. I stället för att framhäva sig själv och sina egna kompositioner, som Hugo Alfvén, förde han fram andras och kunde han som ingen annan samtida nordisk musik och uppmuntrade han framför allt Ture Rangström. Kanske låg det även i tiden, när Busoni, Puccini och Satie gick bort och i stället modernismen och fascismen stack fram huvudet, att den rena musiken skulle tystna. Kanske att Sibelius hörde denna tidens mening och därför lade ner pennan, eller kanske att han gjorde det av ren solidaritet med Stenhammar och Busoni, sina främsta tonsättarvänner. Troligen var anledningarna dessa och flera.

Jag hörde er konsert i Annedal, och när Waldenbys verk framfördes tänkte jag genast: "Detta hade Stenhammar tyckt om." Det var som om en gammal anda från Orkesterföreningens och hans tid hade återuppstått. Med fler sådana verk skulle en ny musikhistoria kunna skrivas: glöm modernismen, skrota tolvtonstekniken, ställ tekniken i känslans och melodins tjänst i stället för tvärtom, och slå ut hela den gräsliga värdelösa rockmusiken med rena klanger och skön sång!"

Fotnot om Stenhammar. Enligt gräsrotskällor var det Stenhammars hustru Helga som propsade på att Stenhammar lämnade sin verksamhet i Göteborg för en mer lukrativ sådan i Stockholm (som dirigent på Operan! – en omöjlig uppgift för Stenhammar,) då hon själv ville bli Kunglig Hovkapellmästarinna. Uppgiften har inte bekräftats.

Några svenska komponister icke att förglömma.

Vi har naturligtvis *Franz Berwald*, en idag etablerad klassiker, men hans väg till erkännande var inte självklar eller lätt. Den som kanske betydde mest för att Franz Berwald fick sitt rättmätiga erkännande var *Ludvig Norman*, som själv skrev fyra symfonier men dog bara 54 år gammal och väntar ännu idag på sitt fulla erkännande som 1800-talets främsta svenska kompositör vid sidan av Berwald och Stenhammar. Hans musik är alltid angenäm då den stilmässigt bygger vidare på Schumann och Mendelssohn, två säkra kort som det inte var något fel på heller.

Populärare var dock *August Söderman* för sin mera bondska och publikfriande musik, en glad körmästare som skapade sin egen stil med rustik friskhet som dominerande karaktärsdrag. Han dog bara 44 år gammal av en levercirrhos och hann egentligen bara börja.

Men kring sekelskiftet hade vi en hel generation av fantastiska svenska kompositörer, som visserligen dominerades av *Wilhelm Stenhammar*, men flera andra stod inte långt efter. De två främsta var kanske *Kurt Atterberg* och *Ture Rangström*, båda autodidakta. Stenhammar förehöll alltid Rangström det faktum att han var kontrapunktiskt obildad och försökte förgäves att disciplinera Rangström i den riktningen, men Rangström föredrog att bevara sin egen ursprungliga originalitet, som bär långt. Hans musik är slående i sin personliga klang och starka individualitet, som inte liknar någonting annat. Hans opera "Kronbruden" (på Strindbergs bondedrama) spelades nyligen i radio och är kanske den svenska opera som stått sig bäst genom seklerna. Han fick en lärjunge i *Gunnar de Frumerie*, som byggt vidare på Rangströms mycket personliga och nästan expressionistiska klangvärldsmusik.

Kurt Atterberg var egentligen ingenjör men blev sin svenska samtids kanske renaste klassiska musiker. Han vann internationella pris, bland annat första pris i en tävling för fullbordandet av Schuberts ofullbordade symfoni, och han var den svenska musiker som kraftigast tog avstånd från modernismen och atonaliteten. Han avfärdade tolvtonsmusiken från början som rena bluffen. Därmed visade han att det inte var något fel på hans hörsel.

Naturligtvis håller även den slitstarka *Wilhelm Peterson-Berger*, den hederliga *Lars-Erik Larsson* och hans jämvärdige *Dag Wirén*, men en som kommer att få svårt att överleva är Hilding Rosenberg, en hårt arbetande musiker, vars musik inte låter bättre hur flitig han än var med alla sina konsekvent disharmoniska oratorier. Tyvärr har många gått i hans fotspår.

Låt oss som kontrast framhålla *Lille-Bror Söderlundh*, som faktiskt utbildades på konservatorium. Hans enkla musik, mest sånger till Nils Ferlin, kommer i sin innerlighet och höga melodiska halt att hålla lika bra som Bellman och Evert Taube, och han gjorde även filmmusik, kammarmusik och mer ambitiös musik. Även han dog bara 45 år gammal och är väl den svenska musikens största förlust under 1900-talet.

Apropå Kurt Atterberg

Gunnar. Med tanke på senaste numrets socrealism inom ämnet "musik"... Vågar nästan inte berätta om den nästan totala tystnaden i min nya bostad, där endast en riklig fågelsång, ackompanjerad av vårens förföriska dofter, letar sig in i bostadens alla hörn... Till detta kommer en bedårande lummig trädgård med en lika lövträdslummig allmänning utanför... Flera fågelreservat i Ek och Bokskogar i närheten... Om allt detta vill jag helst inte berätta för en så orättvist lottad finkulturgärningsman som du alltid varit... Har nyligen besökt Ombergs vackra turistväg med quasi "norska" utsikter över Sveriges största fjordliknande vatten. I helgen som kommer besöks Heidenstams Övralid, också liggandes vid Vätterns strand. (Glöm inte att Övralid idag helst ska uttalas med dubbel Norrköpingsaccent.) Det här lär vara både Sven Stolpes och Karin Bojes trakter och inte minst Klockrike...

Om man därefter vill ha lite Katolska "vibbar" ligger klostren på rad i Vadstenatrakten. Bodde t.o.m. på klosterhotellet i Vadstena förra sommaren, med tagelskjorta och alla möjliga tillbehör bestående av t.ex. bröd och vatten, böner kl 5 på morgonen osv. Nåja nästan... Kanske en pilgrimsfärd och ett rejält gisseltåg med tagelskjorta är vad som behövs för att Gud någon gång ska befria dig från ditt jordiska "straff" att leva mitt bland de kulturlösaste människorna på denna jord...

En liten anmärkning på din annars utmärkta musikhistorik. Beethovens överlägsna melodier vill jag hellre kalla för teman av lite enklare slag, som sedan visserligen utvecklas till stora kontrapunktiska byggen. Typex är sista satsen i 9:an med sitt nästan löjligt snapsliknande enkla tema, som t o m en hejarklack på fotbollsläktaren nödtorftigt skulle kunna skråla med i... Brahms kunde måla upp betydligt bredare och längre teman/melodier. Mer horisontella linjer. Det du kallar "formellt" hos Brahms skulle jag i stället vilja kalla "introvert" men ändå med en inbyggd värme med stort V och av allmängiltigt slag och därför tidlös, jämfört med Beethovens mer ADHD-liknande utbrott, uppbyggda med vertikala och rytmiska byggstenar. Hela första satsen i 5:an består egentligen bara av rytmer...

På förekommen anledning... Glömde fråga om du anslutit dig till gänget (kulturvänstern) som velat städa undan K. Atterberg... p.g.a. påstådda tyskvänligheter, trots frikännanden på alla punkter i de sanningskommissioner som granskade honom efter kriget?

Christian. Sådana löjligheter som försök till att profanera Atterberg har jag absolut inte haft något att göra med. Är man kompositör är man åtminstone helig som musiker vilka ställningstaganden man än laborerat med. Wagner må ha varit en superskitstövel som människa, men han var ändå musiker.

Tack för dina ord om Brahms. Jag är just nu inne i en omfattande Brahmsperiod men finner fortfarande Bruno Walters renderingar av hans symfonier de mest givande. Som jag skrev i artikeln, Brahms gjorde sig bara skyldig till mästerverk.

Gunnar. Anledningen till att jag frågade dig om Atterberg är att jag sent omsider (efter en Atterberg-period) kommit fram till att han bör omnämnas i samma mån som Sibelius och R. Strauss. Inte för att jag gjort några absoluta kvalitetsjämförelser dem sinsemellan, utan för att hans musikaliska gärning hade kunnat lyfta Sveriges symfoniska status till samma division som de övriga, inkl. Griegs i Norge. OM det inte vore för den svenska kulturrelativismen, som gjort lika mycket för att sopa Atterberg (och Alfvén) under mattan efter 2:a världskriget, som övriga länder gjort för att lyfta fram sina senromantiska

(national)symfoniker. Detta faktum är inget mindre än en undangömd kulturskandal som väntar på att lyftas fram i ljuset. Bl.a. vimlar det av främst utländska kommentarer på YouTube, som handlar om att man inte hade en aning om vilka vackra, nordiska och nationalromantiska höjder Atterberg kunde uppnå... efter att man av en slump råkat hitta hans verk på nämnda forum.

Pinsamt värre kommer det att bli den dagen när det uppdagas att svenska orkestrar efter kriget spelat mer Wagner och R. Strauss än sina egna storheter inom den symfoniska elitserien. Alfvéns Midsommarvaka och Dalarapsodi är undantagen som inte gick att gömma undan. De var *för* kända och populära hos publiken. I gengäld har man spelat Alfvéns symfonier så "lite som möjligt". Personligen anser jag Atterbergs symfonier vara mer övertygande och klara i formen än Alfvéns dito...

Enklast och billigast att studera saken är via YouTube där alla symfoniska verk finns inspelade av inte minst utländska orkestrar...



Det finns ett knippe svenska tonsättare typ Rangström, Stenhammar, Peterson-Berger osv. men dom kan inte mäta sig med de två "stora" som jag refererat till. De har enstaka russin i sin kaka att erbjuda med ganska varierad upplevelsefaktor för lyssnaren. Atterberg har trots allt publicerat hela 9 symfonier (tror jag) + *Värmlandsrapsodi* och inte minst guldkornet *svit för violin och viola med stråkorkester*. Se till att välja ut de bästa inspelningarna. Det finns en ganska färsk sådan från Norge (vad

gäller sviten) med bl.a. Anders Tomter på viola. Leta upp den. Vore mycket intressant att höra om dina lyssnarupplevelser i fråga. OBS, Vanliga datorhögtalare duger inte! Hörlurar är pga detta obligatoriskt!

Någonstans läste jag att både Sibelius och Atterberg aktivt erkände varandra som det båda gav sig ut för att vara, dvs symfoniska senromantiker med nationella förtecken...

Att deras kompositioner emellanåt starkt skiljer sig åt i stil, är inte konstigare än att Sverige och Finland som helhet också skiljer sig åt i motsvarande mån...

Om du ursäktar räknar jag dig som quasi helsvensk då jag anser att Finlandssvenskar egentligen är mer svenskar än finnar. Därför borde du egentligen ha botaniserat/utvärderat Atterberg före Sibelius om man ska vara noga... Att så icke blev fallet, måste anses bero på Atterbergs marginalisering och utfrysning av måndagsgruppen allt sedan du och jag föddes dvs efter kriget...

Angående Nationaldagen på Solliden är det mer PK-firande än nationaldagsfirande. Man lyfter fram och ger "svarta rappande flyktingar" högre status än t o m alla Finlandssvenskar som verkligen bidragit till den svenska högkulturen i århundraden utan att ens omnämnas. Just nu då man egentligen borde "försvenska" alla Finlandssvenskar som svar på finnarnas "avsvenskning" av Finland. Nationaldagen borde först se om sitt eget hus m.a.o. innan man ägnar sig åt 3:e-världen-opportunism... Jag upplevde (från Solliden) ett lika stort hyckleri hos publiken som vid värsta sortens atonalkonsert med motsvarande applåder. Vad jag vet så representerar inte Lill Lindfors Finlandssvenskarna när hon uppträder på olika scener, även om hon har sådana rötter... Idag känner nog inte de flesta ens till hennes härkomst...

Christian. Han var göteborgare och levde i drygt 86 år (1887-1974). Trots att han hade stor framgång som tonsättare under sin livstid, särskilt från 1910- till 1930-talet, livnärde sig Atterberg aldrig på att komponera. Han avlade 1911 civilingenjörsexamen vid Kungliga Tekniska högskolan vid 23 års ålder och var anställd vid Patent- och registreringsverket ända till 81 års ålder. Trots detta civila yrke under hela sitt liv blev hans musikproduktion ansevärd med bland annat nio symfonier utom konserter, balettmusik, kammarmusik och operor. Tyvärr finns inte alla hans verk tillgängliga på nätet och inte ens hans symfonier, endast några finns kompletta (5, 6 och 9) medan de andra bara finns representerade med vissa satser, i regel Adagiosatser eller finaler eller båda.

Hans Adagiosatser kan mäta sig med Bruckners i skönhet om dock inte i arkitektur. Han är inte så monumental som Sibelius men har dock ett eget exotiskt tonspråk som är konsekvent och fullkomligt tonalt och som inte ens i Dollarsymfonin (den 6:e) frångår perfekt musikalitet. Den vackraste är väl femman (*Sinfonia Funebre*) medan nian är den intressantaste, en körsymfoni med solister (*Sinfonia Visionaria*) som egentligen är ett dramatiskt berättande verk med stoff från fornnordisk mytologi, som han skrev vid nästan 70 års ålder.

Varför har då denna rena klassicist, som i ungdomen rönt den internationella framgången att vinna första priset i en tävling om att fullborda Schuberts ofullbordade symfoni, blivit så förträngd i svenskt musikliv? Han står på samma grund som Hugo Alfvén och Lars-Erik Larsson men är både mera originell och harmoniskt renare och mera konsekvent och stilren än dessa och är väl den enda betydande kompositör i Sverige som resolut tagit avstånd från den atonala musiken. Kanske är det därför, då efter hans tid en generation av tolvtonsmusiker belastade svenskt musikliv med att etablera ett atonalt monopol som uteslöt alternativa tonala kompositörer från arenan (som Bo Linde) genom den infamösa Måndagsgruppen, som kom att missbilda svensk musik för decennier framåt. Man skyllde förträngandet och diskrimineringen av Kurt Atterberg på hans kontakter med musiker i Tyskland under Hitlertiden,

som om det var ett brott att inte ta avstånd från musiker som Richard Strauss och Wilhelm Furtwängler. Atterberg tog aldrig någon politisk ställning: "Efter andra världskrigets slut ville Atterberg befria sig från misstanken om att vara nazistsympatisör. En utredning tillsattes på Atterbergs egen begäran av Kungliga Musikaliska Akademien. Utredningen varken kunde bekräfta eller avfärda misstankar om nazistsympatier."

Hans musik är det dock definitivt inte något minsta fel på någonstans, och för närvarande arbetar Neeme Järvi på ett inspelningsprojekt av hans samtliga verk. Det är bara att se fram emot resultatet med de bästa förhoppningar och förväntningar.

Gunnar. Visst är t.ex. finalen i Sibelius 5:a mer *monumental* än Atterbergs dito, som oftast dröjer sig kvar i folkmusikens förlovade land, om än symfoniska sådana. Men denna fördel hos Sibelius utjämnas delvis av hans benägenhet för motsatta ytterligheten av typen "barkbröds-symfonier" (t.ex. 4:e) Jag upplever Sibelius alltså mer ojämn i sin produktion och Atterberg mer stabil, men att Atterberg kanske just därför inte når samma *tillfälliga* höjder som Sibelius..."

Den omutlige Wilhelm Peterson-Berger

Wagnerianen som bara komponerade idyllisk pastoralmusik har han kallats, denne ändå ganska formidable musikpersonlighet i den svenska musikhistorien. Emellertid är inte det genomgående draget för hans musik enbart pastoral idyll, utan framför allt är all hans musik genomgående angenäm. Den låter alltid bra, den är alltid harmonisk, det förekommer aldrig några oegentligheter (disharmonier, omelodiskheter eller modernistiska skärande dissonanser), och den är för det mesta intagande. Man brukar anmärka på, att fastän han var musikaliskt mångkunnig och behärskade allt inom musiken, så åstadkom han bara blygsam och "liten" musik, typ Frösöblomster och sådant, intagande små pärlor, visserligen, men ingenting i det stora formatet.



Ändå skrev han fem symfonier, men just dessa har betecknats som det svagaste i hans produktion. Det förekommer lysande satser, men hans formbegåvning når inte ens halvvägs fram till Kurt Atterbergs, som ändå även den var ganska omonumental. De är alla fem programsymfonier, det är alltså

inte alls absolut musik det handlar om, utan varje symfoni och varje sats i varje symfoni har sin rubrik och sitt satsinnehåll. De bästa brukar den andra och den tredje anses vara, som heter "Sunnanresan" och "Lapplandsymfonin".

Fastän han gjorde Jämtland med Frösön i Östersund till sitt hem hörde han egentligen inte alls hemma i Jämtland utan var från Ångermanland men blev så betagen av det jämtländska landskapet vid mogen ålder, att han formligen utvandrade dit. Dock var han även tidvis aktiv och arbetande i Stockholm, och han förblev Dagens Nyheters främsta musikkritiker i hela 34 år. Detta är det enda kontroversiella kapitlet i hans liv, då han som sådan gjorde i princip hela musiklivet i Sverige till sin fiende. Han gick till och med hårt åt sådana som Wilhelm Stenhammar och Hugo Alfvén, och man kan undra varför. Han var helt enkelt alltför renodlad i sin klassiska stilrenhet för att kunna ha någonting till övers för mindre fullkomnad musik, varför han helt enkelt var för uppriktig och ärlig för att kunna hyckla uppskattning av den medan han inte kunde sticka under stol med att han genomskådade den. En annan som föll för hans kritiska granskningsdom var Gustav Mahler, som han helt underkände som undermålig när det gällde melodisk begåvning och harmonisk självkritik. Även de trognaste Mahlerlärjungar måste medge att han är ganska ojämn ibland, medan det ändå är att gå väl långt att utdöma honom helt för hans mänskliga brister.

Men sådan var Peterson-Berger, och det har aldrig funnits en mera fruktad musikkritiker i Sverige. Varje gång någon ny Sibeliusymfoni hade sitt första framförande i Sverige frågade Sibelius med bävan: "Vad skriver Petterson?" men han behövde inte oroa sig, för Sibelius var en av de få som Peterson-Berger aldrig kunde skriva ner.

Det är denna formidabla konsekvens i rakryggheten som imponerar med Peterson-Berger. Han visste vad som var rätt och kompromissade aldrig med sin visshet. Detta hade till följd, att han omedelbart vid nazisternas maktövertagande i Tyskland 1933 tog starkt avstånd från detta, fastän han var Wagnerian och hade hela sin kulturutbildning från Tyskland, och fördömde nazisterna som "kulturförstörare" – från början. Han tog starkt parti för Toscanini när denne hellre lämnade Italien för alltid än kröp för fascisterna, och denna raka moraliska hållning genomsyrar även hans främsta verk, den mycket intressanta och nästan skandalöst underskattade operan "Arnljot".

Han skrev tre operor, men det är bara Arnljot som egentligen fastnat i någon repertoar. Den uppförs fortfarande årligen på Frösön utanför Östersund till Peterson-Bergers minne som Jämtlands nationalepos nummer ett, och även om musiken är en dvärg jämfört med Wagner saknar den inte dramatiska förtjänster. Där finns lysande partier, främst Arnljots två stora monologer i första och sista akten, där man hör hur varmt Peterson-Berger ändå älskade sitt fosterland. Det är nationalromantik i sin mest innerliga och behjärtansvärda form, och Arnljots gestalt har en mycket hög moralisk resning, även om den är tragisk.

Arnljot föds som rättmätig suverän av Jämtland, men hans anspråk som hövding bestrids av vissa avundsmän, som lyckas få honom fälld vid tinget och driven i landsflykt, varpå han tvingas försörja sig som stråtrövare och vildman, vilket han har framgång med, så att han till och med lyckas skaffa sig rikedomar, som han sedan väljer att ställa till Olav Haraldssons förfogande när denne återkommer till Norge efter sin långa landsflykt för att stupa vid slaget vid Stiklastad. Strax innan slaget har Arnljots rättigheter erkänts i Jämtland, man försöker återkalla honom till hans rätta besittningar och hövdingsskap för landskapet, men han väljer att stupa vid Olav Haraldssons sida som kristen och överlåter Jämtland åt en framtid i Svithiods hägn.

När operan för första gången framfördes på Frösön vid Östersund 1910 var Peterson-Bergers rykte som fruktad och avskydd musikkritiker redan så grundmurat, att hela kritikerkåren bojkottade evenemanget. Ingen ville skriva om denna ändå viktiga händelse i svenskt musikliv, och man försökte demonstrativt tå ihjäl honom och konsekvent ignorera honom. Han må ha varit giftig som musikkritiker, men faktum är att han hade rätt, precis som Arnljot, när denne orättvist dömdes till fredlöshet och landsflykt. Tolvtonsmusiken låter för jävligt och är inte musik, klåpare som Moses Pergament och andra modernister endast förnedrade musiken, (Pergament blev så rasande på Peterson-Berger att han reste hela vägen till Jämtland bara för att få ge Peterson-Berger en ordentlig örfil,) medan det aldrig är något fel på Peterson-Bergers musik, hur pastoralt idyllisk den än är hela tiden. Han menade, och tiden måste ge honom rätt, att det aldrig är något fel på musik som låter bra, medan det alltid är fel på musik som inte låter bra.

Wilhelm Peterson-Berger som diktare

Wilhelm Peterson-Berger var som de flesta begeistrade svenska och nordiska kompositörer under 1800-talet fullständigt betagen och frälst av Wagner och gick mer än frivilligt i dennes ledband i orienteringen och det fortsatta danandet av den moderna musiken, men i motsats till de flesta wagnerianer hade Peterson-Berger inga som helst anlag för att gå till överdrift. Han hade sina egna klara ideal från början och höll sig konsekvent till dem utan excesser och odlade i stället hellre en rigorös självdisciplin.

Det är denna som kommer mest till uttryck och det med imponerande behärskning i det versdrama som han själv diktade som underlag för sin opera "Arnljot". Det är ett diktverk som heter duga. Wagner var själv en ganska tafflig diktare helt utan självkritik och nöjde sig med att i stort sett bara skriva på som det föll honom in, så att hans texter framstår som pekorala när de granskas separata från musiken, men i Peterson-Bergers kärva vikingadikt möter man en helt annan karaktär, som direkt för tankarna till de gamla isländska sagorna och deras eddor och andra fint och ytterligt konstmässigt flätade diktverk, som om han direkt fortsatte i den traditionen.

Stoffet kommer från Snorre Sturlason i hans saga om Olav den Helige, men en annan bearbetade ämnet före Peterson-Berger. Det var den väldige Björnstjerne Björnson, som gjorde Arnljot Gellinge till huvudämnet för ett diktverk. Detta har Peterson-Berger byggt vidare på och sedan sin opera därpå, som med sin intressanta handling, sin djupa psykologi och människokaraktär, sitt och äkta naturromantiska pathos och sin gestaltning av ett djupt tragiskt och mänskligt öde är så fängslande än idag, att det blivit Sveriges mest spelade opera, som nästan årligen framförts på Frösön utanför Östersund sedan nästan 80 år tillbaka.

Dramat kan utan vidare jämföras med liknande diktverk som J.J.Wecksells "Daniel Hjort" och Ibsens "Brand" och står utan tvekan på samma nivå som dessa, om man dock i "Arnljot" i stället för Wecksells Shakespeareanda och i stället för Ibsens överväldigande och kompromisslösa självförhåvelse finner en kärv och övertygande nästan isländsk äkthet i levandegörandet av vikingatidens mentalitet och primitiva men oändligt sköna ädelmod i den dubbla konflikten mellan naturreligion och kristendom samt mellan egots och samvetets krav.

Hugo Alfvéns komplikationer (1872-1960)

Vad som omedelbart tilldrar sig ens intresse i Hugo Alfvéns både omfångsrika och frenetiskt verksamma liv är hans stormiga förhållande till sin första hustru Marie Kröyer, som man i allmänhet menar att han stal från hennes första man Peder Severin "Sören" Kröyer, den norske målaren som blev Skagenmålarnas främsta representant – vid sidan av sin hustru. Emellertid var det inte så enkelt och Alfvén inte fullt så skyldig som han kan verka. Sören Kröyer var instabil och började tidigt lida av mentala problem, som med åren tog sig fatala uttryck genom fullständig blindhet – det värsta som kan drabba en målare. Han träffade Marie under sin studietid i Paris, hon var 16 år yngre, deras förhållande var stormigt från början, och när hans mentala besvär blev uppenbara i 45-årsåldern kan man förstå Marie att hon föll för den begåvade och betydligt yngre Hugo Alfvén, som var fem år yngre än hon. Hon skilde sig från Sören Kröyer först 1905 och gifte sig med Alfvén först sju år senare. Även deras äktenskap blev emellertid stormigt och slutade med skilsmässa på 30-talet efter långa och kvalfulla rättsprocesser. Han gifte sedan om sig med Catarina Wessberg, mer än tjugo år yngre än han, vilket äktenskap varade till hennes död. Sedan blev det ännu ett tredje äktenskap, så han kan knappast beskyllas för några brister i sina kärleksliv, ehuru hans enda barn blev dottern med Marie Kröyer.

Kärlekslivet var inte hans enda bekymmer. Hans största bekymmer var i stället ekonomin, då han i motsats till till exempel Kurt Atterberg inte hade något civilt yrke vid sidan av musiken utan fann sig hänvisad till att nödgas enbart leva på vad hans kompositionsbeställningar inbringade, vilket inte var mycket. Han fick tjänst vid Musikkonservatoriet i Stockholm som lärare i både kontrapunkt, komposition och instrumentation men tillträdde aldrig tjänsten, då han prioriterade sitt komponerande. Han hade helst sluppit sina många åtaganden som beställningskompositör för att i stället helt få ägna sig åt sina symfonier, men brödrafödan gav honom inget val. Det blev i alla fall fem symfonier, som alla vittnar om hans överlägsna skicklighet i framför allt instrumentering, och det saknas aldrig temperament och liv i hans musik, vars mest dominerande karaktärsdrag är en påfallande skojfriskhet. Intressantast av hans symfonier är dock den fjärde, hans mest seriösa, som han kallade "I havsbandet" och där han med framgång försökt gestalta havets rikedom i intryck och uttryck i en musik som nästan ställer både Debussys och Nystroems musikaliska havsgestaltningar i skuggan men dock inte kommer i närheten av Ralph Vaughan Williams' stora havssymfoni, men hamnar dock som god tvåa, utan kör visserligen men dock med vokala inslag utan ord. Symfonin är både Alfvéns mest abstrakta och enda symfoniska programmusik, en säregen kombination kan man tycka, men det fungerar faktiskt.

Bland Alfvéns övriga symfoniska verk måste hans talrika beställningsverk framhållas, främst den populära "Midsommarvakan" men även andra rapsodier, som den akademiska och festliga "Uppsalarapsodin" (nästan som en pendang till Brahms "Akademisk festuvertyr") och skådespelsmusiken till John Bauers "Bergakungen", som han komponerade motvilligt på äldre dagar men dock med gott resultat.

De ekonomiska svårigheterna innebar att han nästan alltid måste pressa sig till det yttersta och allt utom arbeta ihjäl sig, och många av hans verk blev färdiga först i sista minuten. Själv underkände han i princip nästan alla, han var aldrig nöjd, och när han på gamla dagar fullbordat sin femte och sista symfoni vid 80 års ålder var han fullkomligt missnöjd med hela skapelsen utom den första satsen, som han kallade "det minst misslyckade han hade gjort".

Mest känd och uppskattad blev han naturligtvis som kördirigent, inom vilket område hans insatser varit ovärderliga och oöverskådliga som den svenska körmusikens *grand old man* och dirigent bland

annat för Orphei Drängar, som sedermera Eric Ericson fortsatte föra mot nya höjder av konstnärliga framgångar.

Han blev i alla fall 88 år, en anmärkningsvärd ålder, och verksam som musiker in i det sista. Wilhelm Peterson-Bergers invändningar mot hans musik kunde vara, att hans harmonik inte alltid var logisk och konsekvent, den är ofta mera artificiell och utstuderad än naturlig, och det kan man hålla med om. Dock är han vid sidan av Wilhelm Stenhammar den avgjort skickligaste symfoniska kompositör som Sverige ägt.



PS. Kjell Gredes film om Sören Kröyer 1987 "Hipp hipp hurra!" etablerade sig från början som något av en svensk klassiker, och ingenting har rubbat dess ställning trots alla dess formella brister.

http://www.swefilmer.com/hip-hip-hurra-1987/hip-hip-hurra-1987-video_ec97f9813.html

Det är framför allt tidsbilden och miljön som filmen fångat på ett övertygande sätt, och Stellan Skarsgård gör ett oförglömligt porträtt av den krisdrabbade målaren. Vad man kan invända mot är partiskheten för Sören Kröyer, medan den unge sprättige Hugo Alfvén, som stjal hans hustru, närmast framstår som en skurk. Detta är ensidigt men fullt mänskligt, om man tar i beaktande att filmen mest SKA handla om Sören Kröyer och därmed focusera på hans sida av saken. Vad man ytterligare kan diskutera är, om skilsmässan blev en följd av hans mentala labilitet, eller om hans sjukdomskris bröt ut på grund av skilsmässan. Detta är egentligen filmens viktigaste fråga, och en annan fråga är om den alls kan utredas, då egentligen båda frågorna hängde samman.

Kopplingen mellan Bruckner och Stenhammar

Stenhammar komponerade bara två symfonier, som är påfallande olika varandra men ändå utgör en kärna i den svenska symfoniska repertoaren, då knappast någon svensk symfoniker var så noggrann och omsorgsfull som Stenhammar eller uppnådde ett större rykte som ledande svensk kompositör, pianist och dirigent. Precis som sin gode vän och kollega Jean Sibelius led han nämligen av en nästan

självförintande självkritik, som gjorde att han försökte begrava sin första symfoni levande, vilket han lyckligtvis inte lyckades med, då den överlevde honom med den äran men dock först efter hans död kom till sin verkligt fulla rätt.

Den är längre än den andra symfonin, och man kan fråga sig vad dess kompositör egentligen fann för fel med den, då den är mera njutbar än den andra, som är mera teknisk. Vi kommer till det sedan.

De två kompositörer som kom att betyda mest för Stenhammars utveckling var Wagner och Bruckner, men då Stenhammars ungdomliga intresse för operan inte nådde mycket längre än över ungdomen blev det Bruckner som mest kom att dominera honom åtminstone i hans inledande symfoniska verksamhet.

I den första symfonin känner man igen Bruckner snart sagt överallt – Stenhammar kallade själv sin symfoni för en ”idyllisk Bruckner”. Det är samma omständliga och nästan pedantiska noggrannhet i kompositionsformen, samtidigt som tonspråket är påfallande romantiskt. Därmed framstår Stenhammar från början som den nästan enda direkta efterföljaren till Bruckner och dennes kosmiska arkitektur skapad i varma romantiska färger och oemotståndligt överväldigande orkesterklanger – men vad hände med Stenhammar efter denna lovande inledning? Självkritiken tog överhanden, och i stället för att fortsätta på det inslagna spåret i Bruckners efterföljd begravde han sig i arbetsnarkomani och gav sig helt hän åt orkesterarbetet med Göteborgs Orkesterförening, vilket blev hans livs dominerande passion under sina 15 mest frenetiska verksamhetsår. Fastän han var stockholmare blev Göteborg hans liv, där han också ligger begravd på en av dess mest anspråkslösa kyrkogårdar (faktiskt nära där jag bor), och när han mot slutet av sitt liv inte kunde arbeta mera insisterade han på att få lämna Stockholm för att få dö i Göteborg.



Nåväl, det blev i alla fall en andra symfoni mer än tio år efter den första, men denna symfoni domineras helt av den stora finalsatsen, som är ett arkitektoniskt komplex av fugor radade och inflätade om varandra, och här kommer vi till den riktigt intressanta jämförelsen med Bruckner.

Anton Bruckner gjorde nämligen något liknande. Efter det stora fiaskot med sin tredje symfoni (som utbuades) kom han igen med den romantiska fjärde symfonin, som blev en outslitlig succé och är det fortfarande och kanske fortfarande hans mest älskade symfoni. Detta gav honom modet att kasta sig ut på sin mest ambitiösa symfoni, den femte, vars finalsats är ett arkitektoniskt gigantbygge av fugor, som radas på varandra och flätas in i varandra, precis som Stenhammar gjorde i sin andra symfoni. Dessa båda finalsatser är arkitektoniskt påfallande lika varandra. Stenhammars bygge är mera komplicerat,

medan Bruckners är mera formellt fulländat, vidlyftigt och storartat. Men båda kompositörerna tog liksom slut efter denna kraftanspanning och översträngning i den kosmiska kampen med sina fugor.

Efter den femte symfonins katedralfinal vågade sig Bruckner aldrig mer på något liknande. Det är nästan som att han helt övergav varje tanke på att någonsin mer ens försöka sig på någon fuga. Alla hans senare symfonier är formellt mycket enklare och håller sig till nästan homofoniskt monumental arkitektur baserad på enkla temakonstruktioner.

Även Stenhammar kom aldrig tillbaka efter sin oöverträffade andra symfonis brakfinal av upptornande fugor. Han inledde visserligen en tredje symfoni, men det blev aldrig mer av den än ett fragment. Sjukdomen tog överhanden, de sista åren komponerade han nästan ingenting alls, och han avled i förtid bara 56 år gammal efter ett slaganfall.

Hur kunde då dessa storartade fugansträngningar så konsumera och nästan förbruka sina kompositörer? Det är frågan, men den egentliga frågan är om inte felet snarare ligger i själva fugan som konstruktion än hos sina utmattade kompositörer. Hur mycket musik är en fuga egentligen? Både Bruckner och Stenhammar var i sina respektive länder överlägsna toppkompositörer som bara bestod av ren musikalitet, och ändå tog fugskapandet musten ur dem. Modest Musorgskij i Ryssland, en annan överlägset musikalisk och dessutom originell och nyskapande kompositör, var en av de få om inte den enda kompositören någonsin som vågade kritisera den store Johann Sebastian Bach och undslippa sig, att Bachs musik bara var matematik. Om något så var Bach den främsta mästaren av alla just på fugor.

Ingen musikform kräver en sådan precision och exakthet som fugan. Den måste vara matematiskt exakt. Annars är den ingen fuga. Hur den låter blir därmed mindre viktigt. Det enda viktiga är att stämföringen måste stämma. Ingen siffra får bli fel.

Men i "vanlig" musik gör det i allmänhet inte så mycket, om det alls ens märks, om en och annan ton kommer bort eller om formen inte är absolut formalistiskt fullkomlig. I "vanlig" musik är det viktigaste att det låter bra och att det är en njutning eller upplyftning att lyssna på musiken.

Risken med fugkomponerandet är att man förlorar sig i de tekniska detaljerna och låter det musikaliska komma i skymundan för den tekniska perfektionen. Nästan ingen fuga är sångbar, medan all verklig musik grundar sig på sången. Fugan är en musikaliskt artificiell konstruktion, som Musorgskij egentligen hade helt rätt i att bedöma som snarare något matematiskt än musikaliskt.

Det var kanske därför Bruckner övergav allt vidare komponerande av fugor, då han måhända insåg att det rent musikaliska var viktigare. Han var så musikalisk, att han inte behövde fugan längre. Den monumentalt arkitektoniska musikaliteten dominerar alla hans senare symfonier och även hans *Te Deum*, fastän detta dock avslutas med en stor fuga, som dock som fuga domineras av oegentligheter som är mera musikaliskt lyckade än fugatiskt korrekta.

Bachs huvudinstrument var orgeln, som var särskilt lämplig just för fugatoexekvering, och orgeln är föregångaren till synten, eller *synthesizern*, som den egentligen heter, en frambringare av syntetiskt ljud. Liksom orgeln är den helt okänslig för anslag och nyansering och är därmed ett mera tekniskt än sångligt instrument i motsats till pianot, där allt beror på anslaget och nyanseringen, och där själen mera än tekniken äger att dominera och göra sig hörd. Där är tekniken bara ett medel, men i fugan och synten dominerar det tekniska allt.

I sin hårda självkritik och övermänskliga fordringar på sig själv förlorade Stenhammar kanske i någon mån greppet om sin egen musikalitet och underlät att låta denna komma till sin rätt i sin självuppoftande arbetsnarkomani för sin orkesterförenings skull, vilket kanske var hans tragedi. Dock

fullkomnade han sin andra symfoni, med en lika överväldigande fugatisk slutsats som Bruckners oöverträffade femte, och som förblir en av den svenska musikens viktigaste milstolpar.

Kommentar till Stenhammar, av Gunnar Colding.

”Du gör en bra och matnyttig analys av hur t.ex. "tekniska" fugor riskerar att skymma musiken. BACH skrev en mer transparent (barock) musik, varför hans fugor blev mer njutbara än de romantiska dito som kom senare. Då ju Bach "bara" var en kyrkomusiker, måste man förlåta honom för eventuella fugatomissbruk. Han var ju ändå underställd den oromantiska och missunnsamma kyrkans moraliska tvångströja. Därför kan man gott säga med facit på hand, att fugaverktyget därefter borde ha ersatts av kontrapunkten som ett kompositionstekniskt avancerat "hjälpmedel" för att framkalla rysningar hos en mer kunnig musikpublik... Åtminstone efter Brahms, som t.ex. i Cellosonaten i e-moll sista satsen visar upp en fuga, som i alla fall fungerar utan att ta död på musiken. Vad jag förstår medger nämligen kontrapunkt en friare hantering av musikgrammatiken, så att det klingande slutresultatet hela tiden kan optimeras. Ett lyckat värstingexempel på det sistnämnda torde vara sångkvartetten i sista akten av Verdis opera Rigoletto!

Bruckner och **Stenhammar** gömde sig däremot bakom fugaformen utan "giltiga" orsaker. Därför misstänker jag att dessa herrar, oavsett Christians hyllningar, helt enkelt hade för lite att säga mänskligheten inom det romantiska segmentet. Samtidigt kunde de tydligen inte låta bli att visa musikeliten att de minsann kunde skriva svåra fugor för stor orkester... Jämför också hur alltför många människor på den tiden var väldigt duktiga på att gömma sig bakom formaliteter, titlar och rang snarare än att visa vem man var, inte minst känslomässigt. Därför hävdar jag att ovan nämnda tonsättare får skylla sig själva för att H. Alfvén (och K. Atterberg när han väl spelas) överträffar t.ex. Stenhammar i förmågan att beröra publiken känslomässigt, vilket alltså är musikens primäruppgift. Att "beröra" intellektet är litteraturens och filosofins primäruppgift. Att sådan beröring sedan kan smitta av sig på känslorna blir en bonus... Varför alltså gå en omväg till känslorna, när naturen gett oss direkt-access till dessa via musik och bild? Jo, det är just vad svenske Prof. Töres Theorell bevisat i sin kognitionsforskning, om nu någon tvivlar på mitt påstående...

Till slut, titta på hur fantasilösa – blodfattiga manus som härjar i gamla svenska svartvita långfilmer, fulla av "God dag direktörn och Adjö då direktörn" och liknande nonsensrepliker som inte förde handlingen framåt, snarare tvärtom. Undantag kanske fanns, men dem håller Christian säkert reda på..."

Sibelius Kullervosymfoni

Den är ett tidigt verk med opustalet 7 och representerar höjdpunkten i hans ungdomsproduktion. Vid dess uruppförande 1892 stod det klart att han var det unga Finlands ledande kompositör, en ställning som han aldrig skulle förlora hur gammal han än blev och hur litet eller intet han längre komponerade när han väl fyllt 60. Inspirationskällan till denna manskörssymfoni, unik inte bara i Sibelius produktion utan i hela den symfoniska repertoaren, var som i alla Sibelius mest inspirerade verk nationaleposet Kalevala.

Kullervoepisoden i detta verk utgörs av sex sånger mot senare delen av samlingen, sångerna 31-36, och utgör ett drama för sig, som kan sägas utgöra själva den litterära höjdpunkten i hela Kalevala. De övriga berättelserna i Kalevala, om Väinämöinen, Lemminkäinen, Ilmarinen, Joukahainen och alla de andra, är ganska fragmentariska och saknar form, medan Kullervohistorien är som ett grekiskt drama, massivt i sin uppbyggnad, konsekvent i sin tragik, och väl det bittraste som skrivits på finska språket.

Kullervo råkar på avvägar i livet från början, då han uppfostras utan sina riktiga föräldrar och blir tämligen styvmoderligt behandlad av sin fostermor Ilmarinens hustru, som när han skickas ut på markerna för att göra rätt för sig genom arbete får en matsäck med sig, där matmodern lagt en sten i brödet, som om Kullervo inte redan blivit tillräckligt illa behandlad sedan födseln. Hans hämnd blir fruktansvärd, och Ilmarinen förlorar sin hustru genom Kullervos överdrivna grovhuggenhet.

Därefter börjar själva dramat, när han råkar ut för de tre damerna, som alla vägrar vara honom till lags när han giljar till dem. När den tredje avvisar honom anser han sig ha fått nog och kan inte längre acceptera ett nej som ett svar och ser till att han får henne. Då hon samarbetar kommer de ändå överens, och efter föreningen börjar de samtala med varandra. Det skulle de ha gjort innan. Det visar sig nämligen, att hon är hans syster, som han aldrig tidigare fått se, och överväldigad av blodskammen tar hon livet av sig. Tragedin är fullkomlig.

Det är denna episod och avslutningen som Sibelius tar upp i sin symfoni. Den första satsen är som en introduktion och tämligen ytlig och intetsägande, Sibelius när han nöjde sig med att bara vara underhållande, medan den andra satsen kanske är symfonins intressantaste. Även den är rent orkestral och beskriver Kullervos umbäranden som dräng och slav i ödemarken med arbeten som bara går på tok för honom, och här känner man igen den riktiga Sibelius, som här funnit sitt genuint finska tonspråk som inte kan vara något annat än finskt och Sibelius. Ett utomordentligt pathos besjälar musiken genom hela satsen, som oavbrutet intensifieras i dramatik och stigande orkesterprakt, för att sedan bereda rum för den tredje satsen, där dramat börjar på allvar.

Manskören gör sin entré i nästan barbarisk prakt i en femtaktsjakt som berättar vad Kullervo råkar ut för. En kvinnlig solist gestaltar alla de tre jungfrurna, och en baryton får föra Kullervos egen talan. Redan här vid 26 år behärskar Sibelius fullkomligt hela sin orkester med alla dess klangmöjligheter och dramatiska resurser och utnyttjar dem hänsynslöst. Blodskammen genomförs utan ord, men man hör den desto bättre.

Efter detta drama utgör den fjärde satsen ett mellanspel, återigen Sibelius förnöjsamt underhållande utan värre åthävor, men bara för att sedan med desto större besked och eftertryck genomföra tragedin i den femte satsen, som helt behärskas av manskören. Kullervo återkommer till platsen för blodskamsbrottet under ett oändligt vemod och betryckt melankoli, denna hans köttsliga syster var den enda kärlek han någonsin fick smaka, och den var inte bara förbjuden utan dessutom den mest vanärande som kunde ha varit möjlig, och där störtar han sig slutligen på sitt eget svärd. Hela hans liv är förfelat, allt vad han gjort har gått snett om inte åt helvete, och han har absolut ingenting att leva för, bara allt att ångra. Bittrare kan inte ett ödesdrama bli.

Symfonin har alltså fem satser precis som en klassisk tragedi, och den är utomordentligt dramaturgiskt metodiskt uppbyggd och är inte bara ett dramatiskt utan även ett musikarkitektoniskt mästerverk. Hans samtid förstod inte den geniala formen utan kritiserade verket som formlöst och obegripligt i formhänseende, medan nyckeln till formen just är den grekiska tragedin. Femtakt besjälar även hela den centrala tredje satsen i Kullervos nästan furiösa och självdestruktiva jakt på sitt öde och dess gåta, och de fem satserna är väl avvägda mot varandra, den första en lätt introduktion, den andra noggrant förberedande dramats uppbyggnad, den tredje satsen presenterande en överväldigande genomföring, den fjärde pauserande som ett intermezzo före slutet, och slutet som en högtidlig final.



Sibelius (längst t.h.) och hans vänner på Kämp när det begav sig. (detalj)
 Från vänster: Axel Gallén-Kallela, Oskar Merikanto, Robert Kajanus och Sibelius.
 Axel Gallén-Kallelas originalmålning vållade skandal,
 varför han måste måla en ny "snällare" och mindre realistisk version.

Den mest kritiska av alla mot verket var dock Sibelius själv, som kort efter dess presentation (liksom med den ännu bättre Lemminkäinensviten) fullständigt drog tillbaka hela verket och lät det vara ospelat för resten av sitt liv. Man kan ha kritiska synpunkter på vissa delar av verket, främst de svagaste satserna 1 och 4, men likväl uppvisar andra delar av verket sådana förtjänster, att ett undertryckande nästan borde betraktas som brottsligt. Samma historia upprepade sig med Lemminkäinensviten, som också närmast är en hel symfoni, men där lät han i alla fall mot slutet av sitt liv några satser komma till heders igen. Endast Kullervosymfonin lät han förbli fullkomligt levande begravnen.

Det blev alltså först nästan 100 år efter uruppförandet som verket kom upp igen. Neeme Järvi i Göteborg var en av de första som gjorde en skivinspelning av den under 1980-talet, och den står sig väl, ehuru han hade problem. Det föll sig naturligt att den manliga delen av Konserthuskören skulle göra verket, och vi övade in körpartierna på finska under en hel säsong med hjälp av äkta finsk expertis, men det går inte att sjunga på finska i Sverige. Det kan inte bli övertygande. När finnar hör rikssvenskar sjunga exempelvis dryckesvisan "Käy metsolan halki" skrattar de på sig för att det låter så urlöjligt i deras öron. Det är som franska på danska eller något ännu värre. Samma problem infann sig när vi skulle

göra Kullervosymfonin. Det gick bara inte hur mycket vi än övade och instruerades. Till slut gav Neeme Järvi upp och importerade Laulun Ystävät-kören från Finland, som är de som sjunger på skivan just så äktfinskt som sig bör.

Sedan har skivinspelningarna ständigt avlöst varandra i ständigt bättre versioner, och det är alltså först nu hundra år efter verkets tillblivelse och knappa fyra enda framföranden under kompositörens ungdomstid som det börjar förstås, erkännas och komma till heders som Sibelius största och friskaste ungdomsverk, dessutom hans mest dramatiska verk – han hade verkligen ambitionen att skriva operor som Wagner men åstadkom bara en enda enaktare, som han också konsekvent undertryckte, medan Kullervo är mera dramatisk än de flesta av Wagners verk – och som därtill utan konkurrens idag framstår som hans största symfoni.



Sibelius nio symfonier.

Hur kan vi visa oss så djärva och utmanande att våga påstå att det finns nio symfonier av Sibelius när han bara skrev sju?

Ja, han skrev bara sju symfonier som han själv numrerade som symfonier. Men han skrev även en Kullervo-symfoni i fem satser med manskör. Nåväl, alltså har vi åtta, även om han själv i mogen ålder behagade skrota sin ungdoms överdådiga Kullervo-symfoni. Likväl fattas det en. Vilken ?

I själva verket åstadkom han egentligen bara åtta symfonier, ty den sjätte och sjunde hänger egentligen samman i en enhet, där den sjunde utgör den finalsats som den sjätte symfonin saknar. Dessa båda symfonier skrev han också såsom i ett svep.

Alltså skrev han bara sex symfonier plus Kullervo-symfonin!

Vi har en annan synpunkt på den saken. Till hans symfonier skulle vi väldigt gärna vilja räkna även den så kallade Lemminkäinen-sviten.

Ha! Det omöjliga verket! Det är ju bara fyra lösa satser utan inre sammanhållning! Det är ju skådespelsmusik! Det är ju bara banala filmmusikeffekter! Få dirigenter har ens velat befatta sig med den smörjan! Ingen musik av Sibelius är så sällan spelad och så litet inspelad som den!

Det är riktigt att denna musik är sällsynt och satt på undantag. Sibelius drog själv in den som mogen man och lät inte "Tuonelas svan" bli spelad på 40 år. Likväl är denna svit kanske Sibelius märkligaste och viktigaste musik över huvud.

Inspelningarna är som sagt få. Neeme Järvi har inte helt förstått och inte lyckats med sin tolkning av den, Okko Kamu har kanske lyckats men inte helt, och med rätta anses denna musik av dirigenterna som kanske alltför svårtolkad. Men det finns även en mono-inspelning från slutet av 40-talet med Eugene Ormandy och *The Philadelphia Orchestra*, som då bestod av världens högst betalade orkestermusiker. Eugene Ormandy kände själv Sibelius, och partituren till de två största satserna i cykeln var då ännu inte ens tryckta. Vilka samtal som har ägt rum mellan Sibelius och Eugene Ormandy om denna musik vet man inte, men det finns skäl att förmoda att Ormandy förstod sig på denna musik bättre än någon annan, då hans tolkning av den är den kanske enda klara, övertygande och tillfredsställande tolkning som finns. Dessutom var Eugene Ormandy ungrare, det finns ett starkt släktskap mellan ungersk och finsk mentalitet som saknar motsvarighet i deras språk, och detta bör ytterligare ha hjälpt Ormandy till förståelse för denna musik, som har det uråldriga urfinska eposet "Kalevala" som inspirationskälla.

Vid den sista konsert som Sibelius själv vågade framföra denna musik i november 1897 reagerade en framstående och ledande kritiker surt med orden: "Denna musik är ju rent patologisk." Kritiker bör man aldrig ta på allvar, ty när de uttrycker sig negativt destruktivt ger de bara uttryck för sina egna frustrationer som misslyckade konstnärer. Tyvärr var Sibelius känslig, som alla äkta konstnärer, och drog in musiken som aldrig spelades igen förrän Eugene Ormandy började intressera sig för den.

Patologisk är kanske inte rätta ordet för den svåra, känslomättade, stormiga och mörka musik som dominerar de båda stora länge undertryckta och otryckta satserna. Den första av dessa, "Lemminkäinen och jungfrurna på ön", är väl däremot något av det mest sensuella som finns inom musiken. Ofta har jag mött människor som stängt av denna musik för att den är så oroväckande, och särskilt då kvinnor. Men det är just detta som är avsikten. Den skildrar den unge svennen Lemminkäinens vidlyftiga lekar med talrika jungfrur på ön, och inför sådana lekar duger det inte att lägga band på känslorna eller försöka undertrycka dem. Deras natur fordrar en utlösning som är ohejdbar. Den andra långa satsen, "Lemminkäinen i Tuonela", är däremot enbart mörk och hotande, de nordliga snöstormarnas vargavinter är utan pardon, skräckkylan verkar gastkramande, och det är enbart passion utan kärlek. Var det kanske detta som verkade patologiskt på herr kritikern Karl Flodin? Kalla det hellre dramatiskt. Musiken var ursprungligen tänkt som dramatisk operamusik i Wagners efterföljd, men Sibelius bantade ner planerna till enbart orkesterformat; men dramatiken har därav endast blivit ytterligare koncentrerad.

Sibelius brottades sedan med sin Lemminkäinensvit långt in på 40-talet och blev aldrig nöjd. Han möblerade om satserna så att nummer tre blev nummer två fastän den egentligen varit nummer ett, och så höll han på. Troligen blev han väl aldrig fullt nöjd.

Hur kan vi då vilja försöka få det till en symfoni när Sibelius själv aldrig ens hade en tanke åt det hållet? Faktum är att alla hans brottningar med verkets form envist pekar mot någon önskvärd lösning som aldrig blev klar. Vi vågar försöka presentera lösningen.

Sätt sats nr. 3, den längsta, som inledningssats. Låt stormarna ur det finska helvetet rasa färdigt redan från början. Låt sedan Tuonelas svan bli en logiskt följdriktig Adagio-sats. Denna den äldsta av de fyra kompositionerna hade även i verkets första version en placering efter "Lemminkäinen i Tuonela". Låt sedan den korta, snabba och överdådiga "Lemminkäinenens hemkomst" bli Scherzo-sats. Alltså kvarstår "Lemminkäinen och jungfrurna på ön" som final; och det märkliga är, att den som final blir

fullt tillfredsställande, ty den är i sig den mest symfoniska av de fyra satserna då den i sig rymmer en hel symfoni.

Det vemodiga klagande huvudtemat presenterar sig genast i satsens början men börjar snart sin långresa genom de mest omfattande variationer och omvandlingar. Tempot accelererar oavbrutet med den stigande erotiska spänningen, hela orkestern involveras i en häxkittel av *allegro con fuoco* ur vilket dock temat höjer sig luttrat och buret av en ännu högre kärlek mot skyarna. Det följer såsom en seren final på hela satsen en slutgiltig manifestation och kulminering av temat med endast mindre delar av orkestern kvar som ackompanjemang medan det ursprungliga klagande vemodet helt har förvandlats till ett serent majestät av oförliknelig skönhet och härlighet. Detta är Sibelius kanske mest känsliga och genialiska komposition i sin fruktansvärt ihärdiga och luttrande kamp för att få en melodi att gå segrande ur ett hav av genomföringar och metamorfoser. Inte konstigt att han aldrig blev helt nöjd med hur fullkomligheten skulle nås, inte konstigt att de flesta dirigenter går bet på tolkningen, och inte konstigt att musiken betecknas som svår! Denna sats är mer än något annat verk av Sibelius en förbittrad och plågsam kamp för att nå skönhetens absoluta frigörelse.

Det har sagts om Sibelius att ingen klassisk musik kommer så nära den levande naturen som hans musik. Genom hela Lemminkäinen-sviten är detta särskilt förnimbart. Denna musik vibrerar från början till slut av själva den innersta naturkraften i all dess obändighet, extrema variabilitet, vulkaniska stormutbrott och dess mest sublima stillhet och frid. "Tuonelas svan" är kanske alla tiders mest inträngande Adagio-sats i det musikaliska moll-väsendets innersta substans, har det någonsin hänt så mycket i en Scherzo-sats som i "Lemminkäinens hemkomst", har naturens hotfullhet någonsin kramat publikens hjärtan hårdare i isande skräck än i "Lemminkäinen i Tuonela", och har kärlekens sublimering och realisering någonsin givits ett mera innerligt uttryck i musiken än i "Lemminkäinen och jungfrurna på ön"?

Vi har alltså här en Lemminkäinen-symfoni, egentligen Sibelius andra symfoni av de nio som han trots allt fullbordade; och denna symfoni uttrycker väl bäst av dem alla den fulla blomstringen av Sibelius oerhörda romantiska musikbegåvning. En kris nådde han vid tidpunkten för den lilla symfonin i C-dur, (vars andra sats vanligen framförs på tok för långsamt fastän dess tempobeteckning är *Allegretto*,) han hade svåra dryckenskapsperioder, han blev flintskallig, han blev alltmera kritisk och komponerade ständigt allt mindre, för att plötsligt helt tystna som kompositör endast 60 år gammal. Kanske även detta hade att göra med det svåra finska tungsinnet. Endast Island och Grönland och Sibirien har svårare klimat i världen än Finland, som dras med mycket svåra alkoholist- och mentalsjukdomsproblem. Emellertid var Johan Christian Sibelius enbart av svenskspråkig härkomst, hans modersmål var svenska, han talade finska dåligt, men han förstod det finska kynnet, och hans musik sjunger för evigt ur djupet av de oändliga mörka och dunkla finska skogarna, som under större delen av året står begravda i snö under alltför långa nätter av mörker och allt förlamande kyla.

En tolkningsfråga.

Vi hade den stora glädjen härom sistens att komma över de första grammofon-inspelningarna av Sibelius två första symfonier från 1930 med Robert Kajanus. Inspelningarna gjordes i London med The London Symphony Orchestra och omfattar även Tapiola och Belsazzars gästabud. Det oerhörda i jämförelsen mellan dessa inspelningar och vilka senare inspelningar som helst, främst av symfonierna, är, att de trots sin tekniska ofullkomlighet så tydligt är så mycket bättre än allt som senare åstadkommits.

Robert Kajanus var en personlig och nära vän med Sibelius, och troligen stod mästaren själv i närheten av Kajanus och dirigerade honom – av alla finländska musiker var väl Kajanus den som var mest väsensbefryndad med Sibelius. Kajanus komponerade själv, och hans musik är snarlik Sibelius, som om de var bröder.

Det slående med Kajanus tolkningar är att de är så genomgående musikaliska – han har fått fram *musiken* hos Sibelius bättre än någon annan. Senare inspelningar må vara tekniskt mera utförliga och perfekta, men ingen når upp till Kajanus musikaliska kvalitet. Den som kommer närmast är Anthony Collins, som ju var den som senare övertog *The London Symphony Orchestra*, och alla dennes inspelningar har heller aldrig senare överträffats, hur primitiva de än är.

I regel har även de övriga finländska dirigenterna lyckats någorlunda hyfsat – både Paavo Berglund, Esa-Pekka Salonen och Okko Kamu har klarat av att tolka Sibelius. Men Herbert von Karajan kunde bara till nöds klara av de sista symfonierna och Tapiola, Vladimir Ashkenasy ska vi inte tala om, och andra ännu mindre.

Egentligen är de enda övriga som klarat av Sibelius engelsmännen. Sir Thomas Beechams och Sir John Barbirollis tolkningar förblir klassiska, och Sir Colin Davis är väl den senaste i raden, som presenterat en rad uppseendeväckande nytolkningar av ofta radikalt slag, som får en van Sibeliuslyssnare att ofta hoppa till av överraskning.

Allt tyder på att Sibelius, i likhet med andra extrema musikfritänkare som Chopin, Berlioz och Beethoven, är omöjlig att ge någon slutgiltig version av. Men den mest övertygande tolkaren förblir Robert Kajanus – och därefter Anthony Collins, som för övrigt torde vara den enda dirigent någonsin som lyckats göra den fjärde stränga "barkbröds"-symfonin full musikalisk rättvisa genom visad förståelse, så att resultatet faktiskt blivit angenämt.

Sibelius ekonomiska misär.

Den vanliga uppfattningen om Sibelius ekonomi är ungefär: "Ja, han fick ju pension vid 31 års ålder, så han behövde aldrig ens lukta på armodet, utan allting ordnades bekvämt för honom, så att han slapp bekymra sig för resten av sitt liv."

Hur förhöll det sig då egentligen med hans så kallade pension? När man granskar siffrorna slås man av en verklighet som totalt saknas i alla de vanliga Sibeliusbiografierna, som höjer musiken till skyarna men totalt glömmer bort människan, som om denna var utan betydelse i skenet av det musikaliska resultatet.

Som karaktär var Sibelius en drömmare med stora svagheter. Det var först vid långt framskriden ålder som han lärde sig säga nej, och då han var omtyckt såsom sällskapsbroder vid fester som aldrig tog slut hölls han i regel kvar vid sådana i oändlighet fastän han egentligen inte ville det själv. Han hade ju fru och fyra döttrar att försörja, som han mest lyckades försörja med att komponera medelmåttig pianomusik (som vid den tiden var omåttligt populär) och teatermusik till tablåer, lätt musik i oändliga mängder som knappast alls har spelats mer efter deras dagsländebruk. Att vännerna då höll honom kvar på evighetsfester utmärkta genom flaskor utan botten i obegränsad mängd och cigarrer i enlighet därmed var inte populärt hos hustrun Aino. Man får bistra inblickar i deras tillvaro ibland när något olyckligtvis slumpmässigt närvarande vittne råkade få se hur Aino hämtade sin make plakat efter en lång fest och som när hans bästa vän sluddrigt försökte inlämna en protest mot hennes sabotage hon bitskt avfyrar en hörbar salva av idel etter: "Jag trodde att du var hans vän!"

Det finns en okänd tavla från denna tid, som väckte den största skandalen i Finlands konsthistoria. Målaren var Axel Gallén. senare känd som Gallén-Kallela, som var en av de gärna i evighet festande bröderna. Tavlans föreställer stämningen vid en sådan fest. Sibelius sitter längst till höger och tittar dimmigt framför sig, bredvid honom sitter Robert Kajanus, den store dirigenten, med ett obeskrivligt uttryck i ansiktet, en tredje sitter och sover vid bordet i typisk fylleställning, och så vidare. Man ser att ingen är nykter. Efter att ha utställt denna tavla fick Gallén-Kallela rymma till skogs för ett antal år framåt – han hämtade sig aldrig helt från det offentliga raseriets svador. Ändå är denna tavla fullständigt menlös om man jämför den med den ursprungliga skissen.

Denna visar Kajanus och Sibelius fullständigt tomma i blicken, som debila tokhusfångar, helt böbbiga som det heter på finlandssvenska, och på denna skiss ser man vad de fyra dryckesbröderna egentligen håller på med. De har en gäst framför sig, som de alla betraktar med dubbelseende frånvarande blickar, och man ser gästens ena fot, som är flådd. Det är en sfinx som sitter på bordet framför dem och tydligen håller dem sysselsatta med olösliga problem och gåtor, som det verkligen krävs ett *symposium in absurdum et aeternum* för att alls kunna befatta sig med.

Den enda som tog den tappra hustruns parti tycks ha varit Jannes broder Christian, den snusförnuftige läkaren som i allt var kompositörens motsats, som aldrig upphörde att bekymra sig och evigt tjata på den oförbätterlige drömmaren, att han måste dra ner på sin konsumtion av sprit och tobak om han någonsin skulle slippa sina eviga besvär med luftrören, halsen, lungorna och reumatismen. Ingenting tyder på att broderns bemödanden någonsin åtlöddes utom ytterst tillfälligt.

Det var för att rädda kompositörens liv och karriär som andra än han själv drog i gång det här med att fixa en pension åt honom. En av dessa var självaste fennomanernas ledare Yrjö Koskinen (egentligen Georg Forsman), som i en skrivelse till höga beslutsfattare i Petersburg bland annat går ganska rakt på sak: "Mer än konstnärer i allmänhet tycks han fullständigt sakna allt sinne för det praktiska, t.o.m. i så hög grad att det enligt min mening vore olyckligt att skaffa honom en tjänst vid universitetet." Denne inflytelserike politiker menade alltså att Finlands nationalkompositör var komplett oduglig att ens sköta en befattning som inte var mer än en tom titel. Det blev ett senatsärende, och i en skrivelse till tsaren hävdar senaten risken av att Sibelius löftesrika framtid som tonsättare "komme genom armod och brist att avbrytas". Det var alltså ett exakt parallellfall till Tjajkovskijs en generation tidigare, som definitivt hade gått under om han inte räddats genom sina äldre musikkollegers ingripanden och deras finande av fru von Meck.

Den som gav Sibelius hans pension var tsaren Nikolaj II. Fallet var unikt för sin tid och i hela världen, om det dock fanns precedensfall: Grieg hade fått sin livränta vid samma ålder, och även Runeberg hade förlänats en sådan, men vid högre ålder.

Vad bestod då denna pension av? Beloppet var 3000 mark per år, vilket i dagens penningvärde motsvarar ungefär hälften av en normallön. Att försörja en familj på detta var omöjligt. Sibelius måste behålla sina extraknäck, han måste fortsätta undervisa vid konservatoriet, han måste fortsätta komponera smörgåsmusik för dagsländebruk, (detta var det mest lönsamma han kunde göra,) och pensionen var inte mer än en halv nödlösning. Den var en vacker gest och egentligen ingenting annat. Hur djupt Sibelius armod var, och hur det egentligen hela tiden fortsatte att växa honom över huvudet, illustreras av den enkla siffran, att tio år efter att han fått sin pension hade han för att klara sin familj och överleva själv ådragit sig skulder på 100,000 mark, som ingen såg någon möjlighet att åtgärda.

Pensionen tillföll honom 1896 efter Lemminkäinen symfonin och före den första symfonin. (Sibelius kallade vid äldre dagar både 'Kullervo' och 'Lemminkäinen sviten' för symfonier. Alltså komponerade

han nio symfonier och inte bara sju.) Hur väl dessa båda stora symfoniska verk än mottogs på vissa håll räckte inte ens andra symfonin till för få kursen bort från stampandet i armodet. Först i och med violinkonserten 1904 börjar det ljusna, men inte ens denna togs nådigt emot överallt. Sibelius musik hade alltid väckt mycket blandade känslor, från euforisk extas till anklagelser för patologiska tendenser, och värst av alla hans kritiker var Wilhelm Peterson-Berger. I Göteborg trivdes Sibelius och konserterade ofta, men Stockholm hade han skäl att akta sig för. Vändpunkten där kom väl när den store violinisten Willy Burmeister, den förste som tillägnades Sibelius violinkonsert, vid en konsert i Stockholm inledde denna konsert med att offentligt kräva att Wilhelm Peterson-Berger först utvisades ur salen – annars bleve det ingen konsert. Och den store musikeravvärdaren Peterson-Berger fick lämna salen.

Sedan började framgångarna i Tyskland, och i Italien tog Toscanini upp hans musik. Därmed var hans långa natt av armod över, men han var 40 år, och all hans bästa musik var redan komponerad. Den hade varit ljuset i den långa natten, som fört honom genom den till seger. Under ytterligare 20 år skulle han komponera, men hans musik skulle bli allt konstigare och tillbli under allt digrare och långsammare möda, för att 32 år före hans bortgång avstanna helt. Kanske Sibelius, liksom Beethoven med sin dövhet, just behövde de oändliga motgångarna för att kunna bli den store kompositör han var – som kompositör av klassiskt ren och universellt kvalificerad musik har han ännu aldrig blivit överträffad.

Musikens skyddsänglar

När man läser en bok som Bo Carpelans "Axel" om vänskapen mellan Jean Sibelius och baron Axel Carpelan (1858-1919, således sju år äldre än Sibelius,) måste man fråga sig hur det hade gått för Sibelius utan en sådan skyddsängel. I princip var det Axel Carpelan och Aino Järnefelt som räddade Sibelius från dåligt leverne, måttlöst superi och total ekonomisk ansvarslöshet, och det krävdes två vänners gemensamma krafter för att lyckas med detta, inte för att Sibelius direkt var självmordsbenägen, men han måste oavbrutet räddas från sig själv. Brodern Christian Sibelius i egenskap av psykiater var måhända också en nödvändig insats i denna operation, och man bör ej glömma att deras syster var kroniskt sinnessjuk medan deras fader knappast lämnat dem något annat i arv än sin egen bankrutt.

Därtill var Sibelius hopplöst naturligt självdestruktiv och en hypokondriker dessutom som ständigt trodde sig vara döende eller åtminstone dödssjuk. Hans till ytterlighet labila karaktär(slöshet) står i förklarad glans när man mot detta kroniskt kaotiska tillstånd av undergångsmässig hälsa och katastrofal ekonomi ständigt på svindlande minus ställer det faktum, att han fysiskt tålde hur mycket som helst och knappast ens led av baksmällor efter sina massiva dryckesorgier (som kunde hålla på i veckor på Kämp tillsammans med likasinnade bröder) och nådde sitt 92-a levnadsår, i slående likhet med en annan liknande förfallen karaktär som drack minst en flaska whisky om dagen långt in i ålderdomen och inte tacklade av före sitt tionde levnadsdecennium — Winston Churchill.

Baron Axel Carpelan grep in i Sibelius liv först år 1900, när Sibelius var 34 och hade Kullervo, Lemminkäinen och första symfonin bakom sig. Han grep in framför allt ekonomiskt, då han sponsrade Sibelius italienska resa efter sekelskiftet, vars principiella frukt blev den andra symfonin, som tillägnades Axel. Tillsammans med Aino såg han till att Sibelius kom bort från det ohälsosamma stadslivet i Helsingfors med dess vidlyftiga krogliv och ut på landet till Ainola, där Sibelius genom sin tumör i halsen småningom tvingades lämna såväl spriten som tobaken helt åt sidan. Samtidigt ställde Axel upp

som Sibelius främsta förespråkare och försvarare i pressen och andra internationella sammanhang, när till exempel de tredje och fjärde symfonierna angreps och avrättades. Axel var själv violinist och kompositör och kunde läsa partitur flytande utan att missa någon detalj, varför hans inflytande inte bara som sponsor utan framför allt som rådgivare, mentor och inspiratör åt Sibelius var oöverskådligt. Hans tid som sådan sträcker sig från tillkomsten av "Finlandia" och andra symfonin fram till skisserandet av den sjätte och sjunde symfonin. Efter hans död 1919 skrev Sibelius i sin dagbok: "Vem skall jag nu komponera för?" Som bekant tog Sibelius slut efter den sjunde symfonin.

Man måste då ställa sig frågan vad det blivit av Sibelius utan denne försynte förstående konstruktive mentor i bakgrunden. Vad hade det blivit av Wagner utan kung Ludwig II av Bayern? är en parallellfråga av lika stor betydelse. Vad hade det blivit av Brahms utan Schumann? Som svar kan man då peka på andra exempel, som Mozart och Schubert. Vad hade det blivit av dem, om någon förstått och kunnat rädda dem i tid?

Till Sibelius meritförteckning av slarv och ansvarslöshet kan tillfogas hans benägenhet att då och då slarva bort sina egna kompositioner och partitur. Exempelvis försvann partituret till "*Luonnotar*" under en konsertturné till Stockholm. Axel Carpelan tröttnade aldrig på att jaga på Sibelius när det gällde att få hans kompositioner till tryckeriet innan de förolyckades. Till de omkomna verken räknades länge hans ungdoms kammarmusik. Han brukade skriva kammarverk för privat bruk inom familjen under ungdomssomrarna i Lovisa, brodern Christian var en utmärkt cellist, och kammarmusiken kan betraktas som Sibelius första kärlek. Axel Carpelan frågade ibland vart all denna musik tagit vägen och om den kunde återfinnas, men Sibelius visste i regel inte. I stället uppmuntrade Axel varmt en sorts ny ersättningsproduktion, varvid den avancerade stråckkvartetten "*Voces Intimae*" kom till.

Emellertid hittades efter hundra år de första kammarmusikverken lagda åt sidan längst ner på en hylla någonstans troligen av Sibelius själv efter deras planerade engångsframförande, och de är samtliga intagande, originella och blomstrande verk stämplade av ungdom och friskhet. Dit hör framför allt en pianotrio, en stråckkvartett och en pianokvintett, alla från 1880-talet, som nu efter en hundraårig Törnrosasömn finns inspelade och tillgängliga i all sin outslitliga charm — och framstår ofta som mera levande och intagande musik än det sena mästerverket "*Voces Intimae*".

Sibelius dagböcker

Sibelius dagböcker har i vintras utgivits genom professor Fabian Dahlströms redaktörskap, som själv presenterade dem och deras innehåll vid ett seminarium. Vid redigeringen av dem hade han på ett tidigt stadium kunnat konstatera, att de för det finska folket skulle innebära två stora besvikelser: de blottade inga skandaler eller något kontroversiellt, och de var skrivna på svenska. Redan de som på 40-talet hört Sibelius intervjuas i finsk radio hade då slagits av hur dålig finska han hade talat, men likväl hade många väntat sig att han åtminstone skulle ha skrivit bättre på finska. Han skrev alltså inte ett enda ord på finska i sina dagböcker, som förblivit hemliga ända fram till idag, när först hans barnbarns barn givit tillåtelse till deras publicering 60 år efter att de förseglats. Dagböckerna skrevs mest under hans nykterhetsperioder, alltså egentligen bara när han tvingades till nykterhet, vilket mest var under 10-talet när han efter en strumaoperation var tvungen att avstå från sprit och cigarrer under åtta år i rad, vilket tog honom hårt, varför dessa dagboksanteckningar för det mesta är dystra och självbeklagande. Han

skriver själv att han inte kunde komponera utan sprit, liksom Churchill drack han helst och mest whisky, men efter fullbordandet av den sjunde symfonin hade hans kära hustru Aino till slut funnit hans alkoholkonsumtion så oacceptabel att hon sade ifrån. Lydig sin hustru som han alltid var torkade han in fullständigt både som dryckesbroder och kompositör. Åtminstone kan detta ha varit en bidragande orsak till 'den stora tystnaden' under hans sista trettio år, då han knappast mera komponerade en ton efter sin oerhörda produktivitet ända fram till sitt sextionde år. De flesta betydande kompositörer som levde längre än så förblev extremt produktiva hur högt upp i åldern som helst, i synnerhet de allra äldsta, som till exempel Verdi och Ralph Vaughan Williams.

Så man kan kanske beklaga att Sibelius slutade dricka. Roligt var det åtminstone inte.

Glimtar av Sibelius.

"Det fordom så yviga artisthåret är borta, och mustascherna har stympats av på amerikanskt manér. Härigenom framstår ansiktets fåror mer så att han ser äldre ut. Han är mycket nervös och otålig samt borrar ett par små skarpa ögon i den som vågar betrakta honom.

Det finns en egendomlig oregelbundenhet i detta ansikte. Man har svårt att avgöra vari det oregelbundna egentligen består; om det är munnen eller näsan som är skulden därtill. Kanske är det bara den nervösa munnen, vilken han kniper ihop på höger sida, som om han endast ville tala med halv mun och endast förråda hälften av vad han tänker. Och när han så spänner ögonen i den han talar med drar han ihop fem små korta tjocka rynkor mellan ögonbrynen.

Han har något våldsamt passionerat över sig och dessutom en nervositet som man omöjligen kan undgå att påverkas av. Detta är i korta drag den genialiska finska kompositörens yttre människa."

– *Svenska Dagbladet*, 14.3.1908.

"Titanen från de senare åren – massivt byggd, med kal hjässa, lik en förkroppsligad urkraft ur Kalevala – kan när lusten faller på excellera i farsartad komik och rabelaisk uppsluppenhet. Men som yngre gjorde Sibelius intryck av att aldrig ha skrattat i sitt liv och aldrig kunna göra det. Den mäktiga, rynkade pannan, de kalla, stålblå ögonen, munnens hårda streck var en vikings, som kände varken skrupler, vekhet eller humor av något slag.

En fängslande, skrämmande uppenbarelse, född ur mörk klippgrund och nordanskog, men ändå på något vis endast i halvt format jämfört med den nyckfulle gamle kolossen av idag."

– *Arnold Bax, London 1909.*

"Sibelius med alla sina mondäna och salongsmässiga påhitt, sin med förkärlek burna *evening dress* är ett slags finsk Byron i toner med en attityd av romantisk dandyism och bakom allt detta något atavistiskt östeuropeiskt zigenaraktigt. När han blottar sig är det, som reve han upp frackskjortans fina batist och låte blåbrokiga vildmanstatueringar lysa från sitt ludna bröst."

– *Wilhelm Peterson-Berger, april 1915.*

"I tekniskt avseende har han visserligen inte påverkat den samtida musikens utveckling lika mycket som exempelvis Richard Strauss, men den djupa originaliteten i hans manligt allvarliga konst lämnar långt bakom sig Strauss' geniala men tomt prunkande effekter."

– *Elmer Diktonius 1916, kompositionselev, som kallade 4-e symfonin 'Barkbrödssymfonin'.*

Sibelius hade dessa år haft sin period av total avhållsamhet från alkohol och cigarrer efter en tumör i halsen. Perioden varade i sju år, vilka såg hans svåraste verks tillblivelse: 4-e symfonin, stråkkvartetten "*Voces Intimae*", tondikten "Barden" och andra sådana svårsmälta verk. 1915 fann han att han kunde röka och dricka igen, och då kom 5-e symfonin, Andante Festivo, ytterligare två symfonier och Tapiola till, bland andra lättillgängligare mästerverk.

I april 1923 dirigerade han sista gången i Göteborg. Den första aftonens konsert var lyckosam och kommenterades med hänförelse av Julius Rabe, och det blev rundliga festavrundningar efteråt, vilkas grundlighet märktes dagen efter:

"Sibelius briljans utsattes för hårda påfrestningar. På eftermiddagen, när klockan närmade sig åtta, var han plötsligt försvunnen. Efter desperat letande fann man honom på en av stadens förnämsta restauranger, där han sköljde ner de sista ostronen med champagne, antagligen fantiserande om de sjögröna djup, vilkas tonande motsvarigheter han skulle trolla fram i Okeaniderna, inledningsnumret vid kvällens konsert.

Vid utsatt klockslag stod han på podiet oklanderlig i sin frack. Aino (hans fru) satt i salongen med bävande hjärta. Han höjde taktpinnen – berättade hon långt efteråt – och markerade inledningstakterna. Så slog han av och knackade i pulten – uppenbarligen föreställande sig att det var fråga om en repetition. Aino stelnade till av fasa. Men Sibelius gav en ny insats och tog om stycket från början. "För mig lät allt som ett enda kaos – jag var som i dödsångest!"

Så upplevde Aino den konserten. Den 'fulltaliga och andäktiga' publiken tog den lilla incidenten som en naturlig sak. Det var inte helt ovanligt att en dirigent slog av efter inledningstakterna, till exempel för att ge musikerna tillfälle att justera instrumentens stämning.

De övriga numren förlöpte störningsfritt. Men när Sibelius efter avskedshyllningarna och det sedvanliga nachspielet i artistrummet äntligen trädde ut ur konserthuset omgiven av sina Göteborgsvänner verkade han frånvarande och dyster. Plötsligt famlade han med handen i överrockens barmficka, drog fram en whiskyplunta och slungade den ut för trapporna, så att den krossades i tusen bitar. Trots allt ändade aftonen i harmoni."

Krisen kom efter fullbordandet av den 7-e symfonin, våren 1924:

"Den spända stämningen höll i sig på Ainola. Han komponerade nätterna igenom och stimulerade sig med whisky. När Aino på morgonen kom ned från övre våningen fann hon honom ofta sittande vid matsalsbordet lutad över att partitur och med flaskan inom räckhåll. Hon tog flaskan ifrån honom, och han lät det ske utan att någonsin yttra ett ovänligt ord. Men ännu fyrtio år senare, då hon berättade om detta, bröt förtvivlan fram i hennes röst, och hennes kropp skakade av snyftningar. Detta, att vid tiden för sjunde symfonins tillblivelse bevittna hur han i skapandets rus likt Odin offrade sig själv till sig själv, blev henne slutligen övermäktigt. En morgon, när Sibelius satt och drack sitt kaffe i allsköns ro, stack Aino plötsligt en brevbiljett i hans hand och avlägsnade sig tyst. Han vecklade upp den och läste: hon tyckte att han var en fegling och odugling som flydde in i supandet; i fall han trodde att han med alkoholen som stimulans skulle kunna skapa några nya storverk misstog han sig grundligt; hon skulle inte en annan gång stå ut med att se och höra honom dirigera i berusat tillstånd såsom i Göteborg, och därför vägrade hon komma med honom till sjunde symfonins uruppförande i Stockholm.

Sibelius kommenterade aldrig med ett ord Ainos handbrev. Aino vidhöll sitt beslut. Hon följde aldrig mera med honom på en konsertresa, han reste ensam till Stockholm, Köpenhamn och Malmö,

följande år reste han inte alls, och sin sista utlandskonsert gav han i Köpenhamn följande år (1926). Ej heller i Helsingfors gav han någonsin mer någon större konsert.

Tapiola komponerades i Italien våren 1926. Sedan följde 'åttonde symfonin', som han enligt dagbok och korrespondens arbetade på ända till 1943. 1932 var första satsen färdig och kopierades, och hela världen väntade på den nya symfonin, som aldrig kom.

1939 kom andra världskriget, och Stalin angrep Finland i avsikt att ockupera och införliva landet med Sovjetunionen. Vinterkriget innebar oväntade förluster för ryssarna, och Finland fick behålla sin självständighet men avträda Viborg, rikets andra stad, samt andra landskap. När det gick bra för tyskarna i kriget lockades Finland att ta revansch mot Stalin med tyskarnas hjälp. Detta väckte protester runtom i världen.

Sibelius hade en unik ställning som suverän musikalisk ambassadör för Finland. Hela världen lyssnade på Sibelius. Finlands regering bad då Sibelius att inför världen rättfärdiga Finlands krig mot Ryssland – det gällde främst att vinna Amerika för någon förståelse. Sibelius tog på sig uppgiften – och så kom Stalingrad.

Redan i första världskriget hade Sibelius upplevt vissa nackdelar med att vara Finlands krönte nationalkompositör, när han i inbördeskriget 1918 för sina ögon fick se hur hans landsmän förvandlades till mordiska djur som slaktade varandra.

1943 antecknar han i sin dagbok (12.9): "*Tragedin börjar.*"

Det är hans sista dagboksanteckningar, de är mycket sporadiska och noterar bara vad han grubblar över: kriget, Tysklands arierparagrafer, motsvarigheter i Finland, och symfonin, som han ännu arbetar på.

Någonstans omkring dessa dagar bränner han symfonin i den öppna eldstaden i matsalen. Aino "hade inte krafter att se på denna förödelse utan drog sig bort från rummet."

Efter slutet på andra världskriget, i augusti 1945, berättade Sibelius för Santeri Leva:

"Min åttonde symfoni har redan länge varit färdig – färdig inom citationstecken – många gånger. Jag gick rentav så långt att jag kastade den på elden."

Detta är väl det enda man kan kritisera Sibelius för – att han lät självkritiken gå för långt. Först 1935 lät han efter 40 års grubbel de båda stora satserna i Lemminkäinensviten äntligen publiceras, och sin enda opera 'Jungfrun i tornet' lät han förbli outgiven. Vad hans överdrivna och självdestruktiva självkritik än berodde på – om det var alkoholen, Ainos spritförbud, hans ställning, kriget, hans otacksamma roll som ambassadör för Finland i Fortsättningskriget – så kommer ingen någonsin att kunna tro, att den åttonde symfonin förtjänade att brännas på bål.

(Uppgifterna ur Erik Tawaststjernas stora Sibeliusbiografi i fem delar om sammanlagt drygt 1500 sidor.)

Om Sibelius tystnad

Detta är ett ämne som ständigt föranleder nya diskussioner. Med anledning av 50-årsminnet av hans bortgång den 20 september i år kunde man i engelska *The Guardian* läsa följande:

"Under de sista 30 åren av sitt liv producerade Sibelius, den finska musikens fader, världens berömdaste finne, firad över hela världen och framförd överallt, en av de få levande kompositörer som

åtnjutit nästan universellt erkännande och uppskattning, ingenting. Det är en skapande tystnad utan motstycke i musiken. Vadan detta?

Dock kan denna tystnad inte ha varit fullt så total som den verkade. Han gav världen sju symfonier under sin karriär, stycken som hör till de mest populära och ändå mest missförstådda som någon kompositör producerat, den sista 1924. Men det fanns en till. Under 30-talets första år lovade han Sergej Kussevitiskij, dirigent för Bostons Symfoniorkester, en symfoni, och dess engelska premiär var utlovad till 1933, sade han till Georg Schneevoigt, som skulle leda symfonins premiär i Helsingfors. Senare sade han till en journalist, att symfonin skulle bli "en uppgörelse med hela mitt liv, 68 år långt. Det blir troligen min sista. Åtta symfonier och hundra sånger. Det måste räcka." Men det enda som finns av denna symfoni idag är ett pappersark, en förstasida med angivande av tonart och förteckning över instrumenten – men inte en enda not.

Ändå existerade verket. Det är bara det att Sibelius troligen någon gång under 1945 hade en "brasfest" där han eldade upp manuskript, skisser och färdiga musikstycken som han arbetade på, inklusive allt som hade med den nya symfonin att göra. Endast eldstaden i Ainola fick någonsin ta del av den nya symfonins innehåll, som metamorferades till en gåta som sedan dess har förbryllat Sibeliusforskarna och gör det alltjämt, som fåfängt har letat efter spår av partituret vart de än har farit. Den har till och med inspirerat till en roman: "*Winter Fire*" av William Trotter, en thriller om andra världskriget. Enligt Aino, Sibelius hustru, var Sibelius lyckligare efter att ha bränt upp alltsammans, som om denna obegripliga kreativa vandalism på något sätt hade befriat honom."

Det har sannerligen spekulerats mycket i detta. Några faktorer kan dock ha bidragit till hans tystnad och slutliga musikkbål. Omkring 1924-25 gick en rad av hans bästa vänner och Europas ledande kompositörer bort, främst två av hans närmaste vänner och kollegor Wilhelm Stenhammar och Ferruccio Busoni. Puccini avled 1924, och andra som gick bort var Gabriel Fauré och Erik Satie. Debussy och Max Reger hade också lämnat in, medan kompositörer som Carl Nielsen, Manuel de Falla och Maurice Ravel redan hade lämnat sina bästa verk bakom sig. Richard Strauss höll ännu på, men hans bästa operor hade redan gjort historia. Kvar fanns modernister som Schönberg, Hindemith, Bartok och Stravinskij, med vilka Sibelius med sitt rent tonala och melodiska språk hade väldigt litet gemensamt. En annan som gjorde sig hörd över hela Europa var René Leibowitz, en modernist som är helt bortglömd idag, som skrev om Sibelius, att han genom sin antimodernism var "världens sämsta tonsättare". Samtidigt behövde Sibelius inte längre arbeta för att försörja sin familj. Melodisk/harmonisk musik på väg ut för att ersättas av atonalism var en utveckling som gav Sibelius föga inspiration, som föredrog att inte försöka höja sin melodiska röst i oväsendet.

Under andra världskriget utkämpade Finland två krig mot Stalins Sovjetunion. I det första förlorade Finland Karelen men lyckades behålla sin självständighet. I det andra försökte hon med Tyskland som bundsförvant återta Karelen. Redan på ett tidigt stadium stod det klart att Tyskland måste förlora kriget och att Finland måste lida ett andra nederlag mot Stalin. Sibelius gjorde några dagboksanteckningar om detta, där han med sitt resignerade konstaterande av att "tragedin begynner" kan ha åsyftat just denna utveckling. Kort senare brände han sin åttonde symfoni.

Den deprimerande politiska verkligheten kan ha varit av betydelse för hans slutliga självdestruktiva musikkbål eller inte. I första världskriget, när Finland sönderslets av ett inbördeskrig 1917-18, var Sibelius i praktiken fånge i sitt eget hem medan hans landsmän slaktade varandra. Redan då var han den etablerade nationalkompositören, vilken roll han under omständigheterna kan ha varit mindre lycklig med, och hans inre problem som kompositör började på allvar under denna tid – han kämpade med sin

femte symfoni i åtta år. När det andra världskriget tvingade Finland i armarna på Nazi-Tyskland bara för att få genomgå ett andra förintande nederlag mot Stalin kan han helt enkelt ha fått nog av att nödgas vara Nationalkompositören.

René Leibowitz: "Jag sade aldrig att Sibelius musik var värdelös. Uttrycket att Sibelius var världens sämsta kompositör var ett skämt. I Frankrike förekom en enkät om vem som var världens bästa kompositör. Sibelius nämndes. Jag reagerade mot denna överdrift och sade att han var den allra sämsta. Jag var bara närmare bekant med hans femte symfoni och violinkonserten, som jag har dirigerat."

"Modernismens båda apologeter René Leibowitz och Theodor W. Adorno trodde på Schönbergs kompositionsteknik och hans idéer som på en frälsningsdoktrin och betraktade den finske kompositörens konservatism som helt otidsenlig och kände att de måste skydda musikpublikens öron mot en så urmodig och korrumpierande musik. På grund av ultrastrikt självkritik offentliggjorde Sibelius ingen musik efter 1929, när han var 64. Av denna tystnad drog Adorno den slutsatsen att han var inkompetent och betecknade honom som sådan, och Leibowitz kallade honom uttryckligen i en essay "världens sämsta tonsättare", allt bara för att Sibelius hade en annan mening om vad musikkvalitet var än dessa."

– Uwe Kraemer 1986 till en inspelning för Philips av violinkonserten med Sir Colin Davis som dirigent.

En kompositör ställde dock upp för Sibelius, gav honom rätt och fortsatte hålla sig till tonal komposition: Ralph Vaughan Williams, som tillägnade Sibelius sin femte symfoni "*in sincere flattery*".

Nu i december gick en annan internationell tonsättarpersonlighet bort 79 år gammal, nämligen tysken Karlheinz Stockhausen, en av den livlösa elektroniska musiken banbrytare, elev av Olivier Messiaen, efter ett liv av framgångar och utmärkelser, bland annat Pilotpriset, med 200 kompositioner och 130 gramfon- och CD-skivor på sitt samvete. Till verken hör "Sju dagar av ljus", en serie om sju operor, där varje opera behandlar en veckodag och dess ljus. I operan "Onsdagsljus" ingår "Helikopterkvartetten", som skall spelas i luften med vardera stämman på var sin helikopter. Till hans meriter hör även beskrivandet av katastrofen 11.9.2001 som "ett konstverk" och "en happening", som han alltså bara upplevde konstnärligt. Var har vi träffat på denna attityd förut? Hos ingen mindre än kejsar Nero, när han på sin lyra från sin balkong besjög Roms brand år 64.

Utmärkande för Stockhausens musik är att ingen förstod den utom han själv, om han gjorde det, och så gott som allt, om inte verkligen allt, är ohörbart. Jämför detta med Sibelius tystnad. Vad är att föredra?

Dock måste man ge de etablerade modernisterna det erkännandet, att de var alla suveräna tekniker. Olivier Messiaen var ett klart underbarn, Paul Hindemith behärskade alla en orkesters instrument, ingen var mera tekniskt perfekt än Stravinskij, och så vidare. Det var genom sitt tekniska kunnande som de alla kom fram och etablerade sig, och ingen förnekar dem deras suveräna teknik. Misstaget som begåtts är att bedöma det musikaliska efter det tekniska. Följden kan bli att en sångare prisas för att han/hon lyckas sjunga rätt och för att det är så svårt, fastän det är skrivet för att låta så djävligt som möjligt. Här är något som inte stämmer.

Den nästan industriellt rytmiska exaktheten hos Stravinskij gör hans musik till kanske den torraste i historien, och hans totala melodilöshet gör den inte mindre sterilt ökenaktig. Messiaen lyckades aldrig i

sina försök att instrumentellt återge fågelsång ens att komma i närheten av den äkta fågelsångens skönhet – då lyckades Beethoven bättre i 'Pastoralsymfonin' med enkla tonala medel. Hur entusiastiskt kreativ Hindemith än var i sin massproduktion av modern musik lyckades han aldrig ersätta det barn som han slängt ut med badvattnet (tonaliteten/harmonin/melodiken).

Fastän Beethoven var döv kunde han i stället komponera världens mest klassiska musik. Ingen var sjukare än Schubert under sitt sista år när han åstadkom det vackraste inom wienerklassicismen. Chopin var dödssjuk under hela sin unika karriär. Även Mozart var dödsmerkt från början. När det tekniska falerar hos stora musiker har de lyckats kompensera sig genom att sätta in en högre musikalisk växel. När det tekniska varit felfritt från början och gett dem allt har de tyvärr ibland inte längre sett något behov av det musikaliska, och musiken har urartat till tekniskt perfekt och omusikaliskt nonsens.

Bortse från det tekniska, om det musikaliska en gång finns, så att musiken åtminstone får komma fram. Om musiken är tekniskt perfekt, bortse från det tekniska och uppmärksamma bara det rent musikaliska. Om detta inte finns är det bara ren teknik som åker snålskjuts på musiken och, som musik betraktat, bara att skrota och glömma.

20-e århundradet var seklet då tekniken tog över mänskligheten och skenade iväg med den, med förintelseläger och atombomber som resultat. Den tilläts även ta över musiken med atonal musik och högtalarterror som resultat, som överröstade den musikaliska musiken. Frankensteins monster förslavade Frankenstein. I Mary Shelleys roman får Frankenstein bukt med monstret till slut men går under själv på köpet. Som musiker tror jag ännu att vi kan få bukt med teknikens monstruösa destruktivitet utan att den riktiga musiken (med världen och naturen) därför måste gå under.

Ainolasyndromet

I samband med Talbot Mundys deklinering i sitt leverne och författarskap mot sitt senare liv i välfärdens och framgångens tecken kan det vara intressant att diskutera detta syndrom, som använts för att förklara Sibelius tonsättartystnad under den sista tredjedelen av sitt liv, när han helt sonika upphörde med att presentera nya kompositioner efter att ha fått sitt på det torra i ekonomiskt och hälsomässigt hänseende vid 60 års ålder. Hur många litterära nobelpristagare har inte på samma sätt tystnat litterärt efter att ha fått nobelpriset, som Ernest Hemingway, John Steinbeck och Rudyard Kipling, bara för att nämna några av de mest flagranta exemplen, medan även en sådan koryfé som Verner von Heidenstam tystnade totalt vid 56 år när han inte kunde bli mera etablerad. På samma sätt tystnade Gioacchino Rossini, världens rikaste kompositör genom tiderna, när han knappast längre kunde nå högre superlativer av välstånd, för att under decennierna sedan huvudsakligen bara ägna sig åt matlagning. Dock är syndromet ingen regel, då det är viktigt att i sammanhanget peka på undantagen: både Verdi och Wagner tröttnade aldrig, Verdi komponerade sin sista opera, det komiska mästerverket "Falstaff", så sent som vid 81 års ålder, och även Ralph Vaughan Williams, en annan segsliten åttioåring, fortsatte komponera upp i åttioårsåldern. Samtidigt kan man peka på flera världsförfattare som aldrig fick något nobelpris, som icke desto mindre aldrig förtröttades i sitt författarskap, som Henrik Ibsen, Leo Tolstoj, Robert Graves, Graham Greene, Karen Blixen, Strindberg, Zola, Joseph Conrad, Tolkien, Graham Greene, Mark Twain, och till och med Thor Heyerdahl.

Kort sagt, detta syndrom är varken allmängiltigt eller entydigt. Man måste inte bli mumifierad levande bara för att man blir världsberömd, (Ainola har ibland beskrivits som Sibelius mausoleum som

han fick redan medan han levde för att däri finna sig i att vara begravnen levande,) lika litet som "konstnärer måste lida för att kunna skapa mästerverk", en av konsthistoriens banalaste och värsta floskler. Vad en konstnär behöver för att kunna skapa är enbart självdisciplin. Saknas den, så blir det ingenting hur bra man än är, medan faktiskt ingenting är omöjligt för den som en gång har den och förstår att bruka den rätt, vilket bäst bekräftas av de allra segaste konstnärerna, som Michelangelo, Tizian, Charles Chaplin, Dostojevskij, Claude Monet, Victor Hugo, Richard Strauss, Beethoven, Bach och Händel, bara för att nämna några.

Filmmusikern.

Det var alldeles av en händelse jag råkade komma där förbi, det låg ju strategiskt till på det stora promenadstråket mellan centrum och hamnen, och jag visste ju sedan gammalt att en hel del bisarra och udda typer brukade hålla till där inne, ibland dagar i sträck utan att ens bry sig om att gå hem och lägga sig emellan, då de ofta helt bekvämt somnade vid bordet eller under, så jag tog en chans och stal mig in.

Det var inte alls under den vanliga rusningstiden, så där var tämligen glest med kunder, men jag observerade nästan genast en som satt för sig själv med en stor whiskygrogg framför sig och kände genast igen honom. Han var ju vid det här laget en världskändis, så vem som helst skulle ha känt igen honom var som helst, men ändå satt han ganska diskret och verkade mindre än vad han var, så att om någon tog för givet vem han var, han eller hon ändå skulle kunna tvivla på att han eller hon sett rätt.

Jag kände dock min man och vågade närma mig honom, slog mig ner försiktigt vid hans bord på något avstånd och frågade ganska plumpet men rakt på sak: "Så ni har lyckats smita iväg ifrån hustrun?"

"Tala inte om det," sade han genast och tog en klunk, vilket för mig omedelbart avslöjade, att det var precis vad han hade gjort.

"Vet hon om det?"

"Hon misstänker alltid det värsta och har vanligen rätt."

"Vi väntar med spänning på filmen."

"Vilken film?"

"Den stora nationalfilmen som ni skulle göra musik till."

"Jaså den. Men hur tusan kan ni känna till det? Det är ju nästan en statshemlighet."

"Jag har tyvärr mina kontakter."

"Ja, det måste ni ha, men då måste ni väl också veta, att det inte blir något av den filmen."

"Varför inte det?"

"Då vet ni ingenting."

"Vad är det jag ingenting vet något om?"

"Jag har slutat komponera."

Det kom som en bomb. Hur var det möjligt? Hur kunde han avslöja en sådan sak? Och jag visste genast, att jag måste vara den första som fick veta det, ty ingen i världen kunde ana någonting sådant.

"Är det för det ambitiösa filmprojektets skull?"

"Inte alls. Men medge att det var omöjligt från början. Det skulle ju bli en två och en halv timmars film, och min musik skulle gå genom hela filmen. Naturligtvis var det ju ett lockande projekt, det var ju mitt favoritämne, som jag om någon var expert på, men så kom krisen med min konsertturné till Göteborg och min hustrus vägran att någonsin mer följa med på en turné om jag skulle vara berusad hela

tiden. Jag var inte berusad hela tiden. Jag lovar. Men ni vet kanske hur kvinnor är. De uppförstorar allt genom att de upplever allting så känsligt. Visst var jag berusad när jag stod på podiet, och visst fick orkestern ta om alltihop ifrån början, men jag har aldrig tappat kontrollen. Jag kan dricka hur mycket som helst och aldrig förlora kontrollen.”

Det var han nästan okänd för, och ingen i världen skulle ha betvivlat denna hans försäkran.

”Men varför skulle det leda till att ni slutat komponera? Har er hustru förbjudit er att komponera mera?”

”Hon blev så upprörd när jag fullbordat min sista symfoni. Hon kom ner på morgonkvisten precis när jag blivit färdig och såg hur berusad jag var, jag hade väl druckit upp en hela whisky under natten medan jag dirigerade orkesterfinalen, hon hade redan sagt ifrån att hon vägrade följa med mig på fler turnéer om jag skulle dricka varje dag, men när jag nu satt där mer berusad än någonsin blev hon alldeles ifrån sig och närmast skräckslagen. Det hjälpte inte att jag hade fullbordat symfonin. För husfridens skull måste jag lägga ner drickandet, och så blev det inget mera komponerande. Jag tappade aptiten och inspirationen. Det var inte roligt längre när lusten försvann.”

”Har hon ingen förståelse för ert goda ölsinne?”

”Hon har ingen förståelse för att jag alltid måste gå till överdrift, men jag lever inte om jag inte får gå till överdrift. Det är ett måste för en skapande konstnär. Bara det extrema är gott nog, och inte ens det är tillräckligt. Ingen konstnär kan stå ut med att reduceras till en medelmåtta. Han måste få leva ut ordentligt eller inte alls.”

”Ångrar ni ert äktenskap?”

”Aldrig i livet. Det är livsviktigt för mig. Det skulle vara självmord, om jag till exempel som Tolstoj desperat försökte komma undan det. Ett äktenskap är för livet. Punkt, slut. Om den ena parten dör en naturlig död må det vara hänt, det kan ingen göra något åt, men ett äktenskap som inte håller fram till döden är ett misslyckat äktenskap, ett fiasko, den ena parten, den som bryter det, och det är vanligen mannen, har gett upp och förlorat matchen och är en hare, som aldrig kan återvinna sin självrespekt. Ett äktenskap är en satsning med livet som insats, och om man inte klarar utmaningen är man inte värd sitt eget liv, och man har förspillt det och skitit ner det.”

”Ett antal kolleger till er gifte sig aldrig. Var de mera lyckligt lottade?”

”En intressant fråga, käre vän, vem ni än är, men jag hoppas ni inte är journalist. Er kunskap om min filmmusik måste dessvärre ge mig misstanken om att ni är just det, men jag hoppas verkligen jag misstar mig.”

”Var lugn. Jag har aldrig varit journalist eller skrivit något i pressen.”

Han drog en suck av lättnad. ”Då vågar jag fortsätta. Jag måste presentera den hypotesen, att Brahms var en mycket lycklig man som aldrig gifte sig. Han hade i stället ett platoniskt förhållande genom hela livet till Clara Schumann, som innebär stor lycka och tillfredsställelse för båda. Det om något var ett idealiskt kompositörsförhållande. Jag vet inte om Händel, han gifte ju sig aldrig, och ingen vet om han hade några intimare förhållanden, men han framstår också för alla tider som en alldeles osedvanligt lycklig man, fastän han var kompositör. Beethoven var olyckligt förälskad hela livet och kunde dessutom aldrig få någon, så hans olycka kan vi lämna därhän. Haydn gifte sig, och det var inte lyckligt, han fick aldrig något ut av sitt äktenskap, varpå han levde desto lyckligare sedan som ungkarl. Tjajkovskij hade en hustru som blev rena katastrofen för honom, men han kunde ju inte ana att hon skulle vara sådan – hon fick ju sedan hur många barn som helst med andra män, av vilka hon aldrig tog något ansvar för något av dem. Hon var extrem på sitt sätt, och Tjajkovskij såg kanske bara det extrema

hos henne och gifte sig med henne därför. Dock har det även funnits lyckliga för att inte säga idealiska tonsättaräktenskap. Till de främsta hör Schumanns, hur illa det än slutade. Så länge han var frisk var det utan tvekan det mest exemplariska tonsättaräktenskapet i musikhistorien. Mendelssohn var lika lycklig, men ett annat exemplariskt äktenskap var Verdis. Det blev ett så starkt och stabilt äktenskap genom att båda hade gjort sina drastiska erfarenheter – hon som mer än väl erotiskt erfaren, hon blev ju modellen för La Traviata, och han genom sitt första äktenskaps utomordentliga tragedi – han förlorade ju både hustru och två barn utan att någon kunde rå för det. Mitt eget äktenskap föredrar jag att hålla inom fridens gränser som ett harmoniskt sådant, trots dess musikaliska slitningar, och jag föredrar att hålla fast vid mitt äktenskap framför att ånyo riskera något med att kasta mig ut på krävande musikaliska äventyr och experiment, som jag inte längre besitter ungdomens kraft för att våga utsätta mina nerver för.”

”Så det blir ingen stor nationalfilm att konkurrera ut de svenska storfilmerna och Hollywood med?”

”Så kom det här med ljudfilmen också och komplicerade situationen. Meningen var ju att Kalevalafilmen skulle vara enbart musik och stumfilm, det skulle vara den idealiska storstumfilmen, ungefär som Murnaus ”Sunrise” i Amerika, men mera konstnärlig, på ett högre plan, med ett episkt hjältedrama i stället för banal vulgaritet, ungefär som Fritz Langs ”Nibelungenlied”. Om folk skulle prata i filmen skulle allt vara förstört. Hur skulle det låta i Amerika om barder och krigare, hjältar och långhåriga vikingajungfrur talade finska från bioduken? Det skulle ju bara bli löjligt! Eskimåer i ett heroiskt medeltidsdrama! Publiken skulle vråla av skratt, som vid premiären på La Traviata med en elefant som den lungsjuka döende primadonnan!”

Jag kunde se det framför mig. Det skulle inte gå. Han var måhända klok som avstod.

Likväl fick han en andra chans. När Walt Disney tio år senare projekterade sin mest intressanta film ”Fantasia” ville han ha med Sibelius med episoden Tuonelas svan. Filmen ritades, och sekvensen blev färdig och kan ses ännu idag på nätet, men den blev aldrig en del av den färdiga filmen. Den tog för stor plats och var för pretentiös.

Sålunda blev Sibelius aldrig någon filmkompositör, den stora Kalevalafilmen, som projekterats medan han ännu arbetade på sina sista symfonier, blev aldrig mer än en dröm, medan dock Sibelius klart bevisade sina kvalifikationer som nästan oöverträffbar filmmusiktonsättare genom fragmentet ”Tuonelas svan” i Walt Disneys utomordentligt magiska tecknade version.

Mina avlägsna släktingar Aleko Lilius och Harry Röneholm brukade hålla till på Kämp vid Esplanaden i Helsingfors, som ju framför allt var Sibelius och hans gelikars stamkafé, och han kunde dyka upp där ännu under 20-talet. Aleko Lilius hade en del med honom att göra, och det var han som föreslog filmprojektet Kalevala för Sibban. Denne var genast med på noterna och lovade generöst på stubben två och en halv timmars filmmusik, detta var medan han ännu arbetade på sin sjätte och sjunde symfoni, men sedan tillträdde komplikationerna både i form av hans hustrus veto mot hans alkoholism och stumfilmens förfall till ljudfilm...

Råd till en ung kompositör

Det bästa råd jag kan ge dig är att helt enkelt lyssna på så mycket kvalitetsmusik som möjligt, alltså naturligtvis främst de gamla mästarna – kompositörer som Bach, Händel, Vivaldi, Haydn, Mozart

(åtminstone de mognare verken), Beethoven, den mest klassiska av alla, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Verdi, Wagner, Bruckner, Brahms, Tjajkovskij, Grieg, Puccini, Sibelius och några till kan man lugnt lyssna på allt av. Sedan är det bara att ägna sig åt hårt arbete i det oändliga – det finns inga genvägar, bara hårt arbete, och det är bara örat, inga teoretiska kunskaper eller tekniska konstruktioner, som kan avgöra vad som är musikaliskt. Som Duke Ellington sade: "Om det låter bra så är det bra. Om det inte låter bra så är det inte musik."

Teologen och musikern

Filosofiskt samtal

T Nå, min vän, vad har du nu lärt dig av historien, du som har studerat den hela ditt liv?

M Bara att det är bäst att inte befatta sig med den.

T Så du vägrar som människa ta något ansvar för mänsklighetens historia?

M Inte alls. Tvärtom. Jag tror att var och en tar sitt bästa ansvar med att sköta sig själv, ta ansvar för sitt eget liv först och främst och sköta sig genom självbehärskning.

T Det är Marcus Aurelius' stoicism som går igen hos dig: ta ansvar för kosmos genom att öva fulländad självbehärskning. Nå, Gud då? Är han därmed överflödig och utesluten?

M Du vet mer än jag om Gud som studerat hans sak hela ditt liv.

T Vad är han för dig?

M Han är kanske själva det historiska problemet. De flesta historiska misstag och övergrepp har begåtts i hans namn. Alla de blodigaste överdrifterna, brotten och våldsamheterna har utlösts genom hans idé, som om den idén om den absoluta makten alltid bara måste framkalla maktmissbruk och skadlig absolutism.

T Du har rätt. Som maktmedel är den idén enbart av ondo. Men utesluter det hans existens?

M Hur vill du då definiera honom?

T Det är just det som är vitsen. Gud går inte att definiera, ty han övergår allt. Han är inte ens personlig. Allt vad vi umgås med i form av liv är delaktigt i Gud, som definieras bäst som 'det som dyrkas'. Det är själva livet, dess innersta hemlighet och fundamentalenergi. Att använda det till att etablera religioner och makt är det yttersta missförståndet och missbruket. Om han kan fattas över huvud taget så går det bara abstrakt, och det medel som då kommer närmast är musiken, som är ditt område, så det borde du känna bättre till än jag.

M Musiken är fullständigt korrumpad idag. Den etablerade musiken har våldtagits av atonal musik, som inte är musik utan antimusik, medan all sann musikalitet och musikaliska strävanden dränks och kvävs levande av massmedieskval och rockmusikens vrålande oväsensvåldtäkt på masspubliken. Den riktiga musiken har ingen chans idag. Den är dränkt av oväsen och fulhet.

T Men ändå finns den där, och du representerar den.

M Hur ser du på den?

T Den riktiga musiken är för mig ett ideal som i dess högst utvecklade former, som hos Bach och Händel, Wienerklassikerna, operamästarna och de romantiska symfonikerna, speglar den gudomliga ordningen och harmonin i kosmos. En annan spegel därav är astrologin i dess renaste och mest kliniska former, som utgör ett språk för sig och en insikt i en dimension som står lika nära det gudomliga som musiken. Somliga ser även matematiken som en umgängesform med Gud, men varken i matematiken eller astrologin finns den gudomliga skönhet som musiken kan förmedla, och därmed kommer musiken närmare själva livets hemlighet och gudomlighet.

M Så du förnekar och förkastar Gud som makt och personlighet men inte som levande väsen.

T Ungefär så, men som ett levande väsen som framför allt är skapande och som mest av allt avslöjar sig i sitt skapande, som när Dante skrev sin Komedi av tidernas fullkomligaste poesi och Michelangelo målade sitt sextinska kapelltak.

M Men allt som skapas är inte alltid gott och vackert.

T Precis, och där kommer skönheten in i bilden som ännu en avgörande faktor. Jag är trots allt samma kristna teolog fortfarande som jag gjordes till när jag föddes, och jag ser trots allt Kristus som den som kom det gudomliga idealet närmast och dessutom i påtaglig mänsklig form.

M Vilken Kristus? Den korsfäste? Mirakelgöraren? Frälsaren? Den uppståndne?

T Den Kristus som alltid fortsätter att idealiseras och som aldrig upphör att fånga alla människors sinnen, den mjuke vackre Kristus med det långa håret och god hand i synnerhet med barn och med fallna kvinnor. Korsfästelsen och uppståndelsen är bara ovidkommande detaljer. Det är den mänskliga som räknas.

M Som han framstår i Thomasevangeliet?

T Till exempel. Krishna är ett liknande ideal men inte alls lika mänsklig, då han predikade våld mot Pandavas släktingar. Kristus är pacifist i motsats till Krishna och helt konsekvent som sådan och dör hellre för andras våld än deltar i något våld själv.

M Men han var inte Gud?

T Självfallet inte, inte mer så än alla andra, och det säger han själv.

M Så låt oss då lämna Gud i fred med alla legender och amsagor om övertro och makt för att i bästa fall kunna ägna oss åt honom genom konst och musik, filosofi och vetenskap.

T Det är de enda sätt som man kan umgås med honom på. Alla andra icke konstruktiva sätt är missgrepp.

M Och naturen?

T Den om något är uttryck för det gudomliga genom dess storhet, helighet, skönhet och frihet.

M Så låt oss lämna Gud och naturen i fred och be mänskligheten göra det samma.

T Det är det bästa vi kan göra åt saken.

Fritz Kreislers oerbörda bedrägeri.

Det kom i dagen först när han var i 60-årsåldern, fastän han faktiskt hade försökt bekänna sitt brott långt tidigare, och somliga av hans kolleger hade varit mycket väl medvetna om vad som hade pågått. Fritz Kreisler hade som sin tids ledande violinist med stor förkärlek ägnat sig åt att damma av gamla mästares glömda verk och till och med omarrangera dem och tillföra dem nya (av honom själv komponerade) kadenser. Bland annat hade han lyckats begåva Beethovens omöjliga violinkonsert med fullkomligt lysande kadenser, som alltsedan dess förblivit etablerade. Dessutom hade han utgivit verk av gamla fullkomligt glömda och okända mästare, såsom Padre Martini, Jean-Baptiste Cartier, Nicolás Porpora, Gaetano Pugnani, Karl von Dittersdorf, François Francoeur, Johan Stamitz utom Couperin och Vivaldi bland andra, framfört dem och lyckats göra dem populära, mästare som annars hade förblivit fullkomligt glömda. När Fritz Kreisler felat på dessa stycken i decennier och gjort dem etablerade och omtyckta kröp den stora skandalen fram, att alla dessa stycken inte alls hade komponerats av de föregivna mästarna utan av Fritz Kreisler själv. Han hade helt enkelt genom sin

mästerliga musikaliska psykologi så kunnat gå in i dessa mästaresh musikaliska sätt att tänka, att han helt genuint kunnat komponera nya stycken i de gamla mästarnas stil. Det gällde även mästare som Gluck, Boccherini, Corelli, Haydn, Tartini, Paganini, Rameau, Mozart och alla de stora mästarna från Beethoven till Ravel.

Denna Fritz Kreislers stora bluff vållade stor skandal 1935. "Om alla dessa verk skrivits av Kreisler och inte av de riktiga mästarna, hur kan vi då alls lita på något av de gamla mästarna mer?" skrev en kritiker. Det var i synnerhet amerikanska kritiker som kände sig mycket förnärmade av att Fritz Kreisler utgivit verk under andras förfalskade namn fastän han själv ensam varit skyldig till dem.



Vem var då denne sagolike spjuver Fritz Kreisler? Han var wienare, född 1875, underbarn och direkt arvtagare efter Brahms' favoritviolinist Joseph Joachim, Pablo Sarasate och Anton Rubinstein. Han hade Anton Bruckner själv som sin lärare, träffade Brahms och Hugo Wolf, Dvorak, Mahler och César Franck och blev bästa vän med Rachmaninov, Schönberg och Eugène Ysaëy bland alla de andra den tidens främsta musiker. Han blev tidigt kungen bland violinister, och Jascha Heifetz, 24 år yngre, avgudade honom och efterbildade hans stil så totalt att han en gång impersonifierade honom i ett practical joke med tre olika Fritz Kreisler på scenen, av vilka Heifetz var den enda som spelade och som inte syntes. Fritz Kreisler gjorde sig till och med skyldig till egna kompositioner som han till och med vågade stå för själv med sitt eget namn, som odödliga örhängen som "*Liebesleid*", "*Liebesfreund*" och "*Schön Rosmarin*" utom många andra samt två hela operetter. Utom sin tids ledande violinist var han även inte bara kompositör utan även pianist utom mycket annat. Vid ett skede lade han musiken åt sidan

för att utbilda sig till läkare men släppte aldrig medicinen helt. Han var en utomordentligt vidlyftig boksamlare och läsare. Under första världskriget tjänstgjorde han som soldat och befordrades till kapten men måste lämna kriget på östfronten efter en skada i benet, som gjorde honom lytt för livet. Han till och med dödförklarades vid ett tillfälle, och nyheten om att han stupat vid östfronten telegraferades ut över världen, men lyckligtvis visade sig nyheten bero på ett misstag, då en kirurg hade blandat ihop två patienter, en död och en levande, av vilka den levande visade sig i alla fall ha varit Fritz Kreisler. Efter kriget gjorde han utomordentliga humanitära insatser för föräldralösa soldatbarn inte bara i Österrike utan fastmer i Italien, Frankrike, Tyskland och vilka länder som helst. Han tröttnade aldrig på att ge gratiskonsserter till förmån för alla sina minderåriga skyddslingar som han tagit på sig att försörja.

1933 blev det ju kris igen i Europa, och han fann sig tvungen att söka franskt tillfälligt medborgarskap, men han övergav aldrig sitt österrikiska medborgarskap förrän när Hitler 1939 genomförde Anschluss. Då blev han amerikansk medborgare, vilket han sedan förblev.

När han fyllde 75 år 1950 var han fortfarande obruten som scenkonstnär och fortsatte med skivinspelningar och radioframträdanden men föredrog alltid direkta scenframträdanden. Han hade då stått på konsertestraden i mer än 60 år och kunde fortfarande trollbinda publiken. Han skulle leva vidare i ytterligare 13 år.

Så visst kan man väl förlåta en så gammal gedigen mästare ett och annat felsteg i form av att ha gjort sig skyldig till nya kompositioner men under gamla glömda mästars namn, i synnerhet när hela världen hade gått på det?

Filmen om Jascha Heifetz

Dokumentärfilmen om 1900-talets störste violinist Jascha Heifetz är anmärkningsvärt lång för att vara om en musiker – en och en halv timme. Hans far var en judisk musiklärare i Vilnius, Litauen, han hade två systrar, men han var unik som underbarn och debuterade redan som 6-åring. Att han skulle sättas i den kejserliga musikhögskolan i Sankt Petersburg var en ofrånkomlig självklarhet. Det enda problemet var att han var jude. Hans familj kunde därför inte flytta med honom till Petersburg, förrän hans far också blev inskriven vid musikkonservatoriet som elev. Först därmed var alla byråkratiska problem lösta.

Han lämnade Ryssland 1917 för att debutera i Amerika precis före revolutionen utan att någon anade vad som skulle hända – för att aldrig mera komma tillbaka, medan han ändå alltid betecknade sina ryska år i Petersburg som sitt livs bästa och enda helt lyckliga tid. Också intressant är det hur det sedan gick med hans familjeliv. Fadern insisterade på att alltid få vara närvarande i samma rum när han övade, och först i Amerika när han slagit igenom och var 25 år tog han avstånd från sin familj – och sedan berättar filmen ingenting mer om hans föräldrar eller hans båda systrar. Man får nästan det intrycket, att han offrade alla möjligheter till ett normalt familjeliv för musiken. Efter två äktenskap och tre barn hävdade han nästan bittert efter den andra skilsmässan att han aldrig borde ha gift sig – musiken gav honom allt, och ingenting annat gav honom någonting. Det intrycket fick man. Att komma honom nära som människa var det sista någon gjorde.

Fastän han var 1900-talets främste violinist är han därmed i ett avseende avskräckande genom sin otillgänglighet och känslökyla, vilket knappast förmildrades genom hans nästan förstenade pokeransikte – på de konsertfilmsnuttar som finns bevarade rör han aldrig en min, hur inlevelsefullt han än spelar. Fritz Kreisler framstår då som mera mänsklig men även mera kreativ. Heifetz gjorde en hel del

transkriptioner, medan Kreisler inte bara gjorde detta och i mycket högre utsträckning men även "försiktigt" åstadkom egna odödliga *evergreens*. De hade ett kuriöst förhållande, liksom Brahms och Tjajkovskij var de födda på samma dag, det var 26 år mellan dem, och Kreisler var Heifetz' idol och den andra av hans båda fadersideal efter Leopold Auer, hans lärare i Petersburg, den legendariske musikprofessorn, som en gång tillfrågades vilka hans bästa elever var, varvid han räknade upp ett halvt dussin exceptionella talanger men utelämnade Jascha Heifetz. "Men Jascha Heifetz då?" frågade intervjuaren, varvid professorn svarade: "Jascha är inte min elev. Han är Guds elev."

Levande anakronismer – Paderewski och Busoni.

Ignacy Jan Paderewski, den världsberömde pianisten och det fria Polens förste statsminister efter första världskriget, yttrade en gång: "Det spelar ingen roll vad som står skrivet. Det är bara effekten som betyder något." Därmed menade han, att en uttolkare hade obegränsade rättigheter att använda ett partitur som han själv ville, om resultatet bara hade en positiv verkan på publiken.

Om det var någonting han hade, så var det en positiv verkan på publiken. Han var det förra sekelskiftets främsta salongslejon och vållade furore var han än uppträdde med sin mycket uppfinningsrika stil som pianist, kompositör och improvisatör. Han var underbarn och kunde imponera redan vid 12 års ålder som en annan Mendelssohn eller Mozart, och hans karriär lovade enbart succé utan gränser. Men han hade en benägenhet att splittra sig för mycket.

Som pianist var han en skoningslös självplågare och gisslade sig själv med pianoövningar nästan dygnet runt inför konserter. Hans hektiska turnerande gav honom mycket litet tid över för komponerande, och det var egentligen bara ibland när han tvingades ta det lugnare genom hälsokriser som han åstadkom sin symfoni, sin opera och sina båda briljanta pianokonserter. Dessutom engagerade han sig politiskt i sitt olyckliga hemland Polens öde och utvecklade under 10-talet en storartad humanitär verksamhet för Polens skull, som han finansierade genom att hårt driva sig själv till outtröttligt konsertturnerande. Han lyckades vinna USA:s president Wilson för sin sak, vilket omsider ledde till att han blev det fria Polens förste statsminister jämte utrikesminister.

Men en sann konstnär kan aldrig vara politiker, och Paderewski lämnade snart politiken frivilligt, om han dock alltid förblev engagerad. Men efter sin politiska karriär komponerade han aldrig någonting mera. Sin karriär som pianist släppte han dock aldrig.

Hans tonspråk som kompositör är fullt av intressanta idéer och infall, han var en gudabenådad melodiker, och man kan likna hans musik vid en vidareutveckling av Dvorak och Chopin. Hans förnämsta verk är troligen hans andra pianokonsert, "Polonäs-Fantasi för piano och orkester" opus 19 från 1893, ett brilliant och rikt fantasifullt stycke av synnerlig harmonisk renhet, oemotståndligt sprittande och raffinerat dansant rytmik och formell charm. Formen var annars i regel den svagaste punkten i Paderewskis begåvning. Han tenderar att ständigt brodera ut sig i stället för att hålla sig till saken.

Om man jämför honom med sin samtids andre störste och mest självsvåldige pianist, Ferruccio Busoni, Sibelius närmaste vän i musiken vid sidan av Stenhammar, finner man några intressanta beröringspunkter. Båda hyllade interpretens totala frihet i förhållandet till ett partitur: i tolkningsfrågor vare allting tillåtet; samtidigt som båda som kompositörer håller sig strikt till det klassiska tonala tonspråket. Man finner inget missljudsexperimentering hos någon av dem, som hos Schönberg,

Stravinskij, Bartok och Hindemith, som alla gärna kastade ut barnet med badvattnet för sakens skull att få stryka ett streck över alla harmonilagar och få skapa helt nya musiklagar utan någon förankring i kriterier för välljud, melodi och harmoni. Sibelius, Busoni, Paderewski, Stenhammar och Richard Strauss kan faktiskt kallas klassiker i motsats till modernisterna Schönberg, Stravinskij, Bartok och Hindemith. Tydligast kommer den vilde experimentatorn Busonis stränga klassicism fram i hans bearbetningar av kompositörer som Chopin och Bach. Busoni är den ende i musikhistorien som med framgång åtagit sig att fullborda Bachs "*Die Kunst der Fuge*"; men Busonis kanske förnämsta Bachbearbetning är hans underbara omvandling av "Chaconne i D-moll för soloviolin" till fullödlig pianomusik.

Både Paderewski och Busoni har varit tämligen bortglömda, men de förtjänar minsann åtminstone lika framskjutna positioner i musikhistorien som så generöst har förlänats så hopplöst missljudande modernister som Schönberg, Stravinskij, Bartok, Hindemith, Sjostakovitj och, den kanske värsta av alla, Stockhausen.

Max Reger och Ferruccio Busoni.

Max Reger blev bara 43 år gammal, och schablonbilden av honom, som hängt med ända in i vår tid, är att han ständigt var på lyran. Det kan inte förnekas att han tyckte om att dricka, men den kända karikatyrbilden av en svettig och plufsig dirigent raglande i pulten av sina svepande gester och med flaskan inom räckhåll är skamlöst orättvis.

Han var bayrare, och vilken bayrare kan växa upp i Bayern utan att lära sig att dricka? Dessutom var Reger en glad sällskapsbroder och stor humorist, vilket man lätt glömmer inför hans massiva produktion av seriös och svår musik. I själva verket var Reger den störste kontrapunktikern i musikhistorien efter Johann Sebastian Bach.

Han var ett underbarn, men hans föräldrar tycks ha förträngt detta och försökt hindra honom från att bli musiker, vilket bara gjorde honom mera fanatisk som sådan. Orgeln var hans huvudinstrument, men han frossade även i pianot, särskilt i komponerandet för två pianon, och behärskade även stråkinstrument. Bach, Beethoven och Brahms var hans främsta ideal, han kallades faktiskt redan under sin levnad för 'den nye Bach', men han byggde även vidare på Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt och Wagner och deras landvinningar. Mot slutet av sitt liv började han föredra Mozart framför Beethoven, som han dessförinnan alltid hållit kärast. Hans kanske främsta pianoverk är 'Variationer och Fuga över ett tema av Beethoven' opus 86, senare orkestrerad, temat varande den finaste bagatellen i Beethovens näst sista bagatellsamling, opus 119:11 (1822).

Anledningen till hans alldeles för tidiga bortgång har diskuterats. Det har skyllts på hans obligatoriska militärtjänst under 1890-talet, som man har påstått att gjorde honom till drinkare och knäckte honom i förtid, och att det första världskriget blev hans slutliga undergång. (Han avled 1916 efter att ha blivit arbetslös till följd av kriget.) Men mest sannolikt är att han arbetade och slet ihjäl sig med musiken. Hans produktion som tonsättare är enorm och nästan oöverskådlig och kan mätas med Mozarts, Beethovens och Brahms i både kvantitet och kvalitet. Dessutom turnerade han, var själv instrumentalsolist och dirigerade han. Dödsorsaken var en plötslig hjärtattack i Leipzig mitt i samvaron bland goda vänner efter en lyckad konsertresa i Holland.

En av hans goda vänner var Ferruccio Busoni, 7 år äldre, 1866-1924, till tre fjärdedelar italienare och en fjärdedel tysk (morfadern) men uppväxt och utbildad från 1876 som underbarn i Österrike. Reger

lovade komponera flera pianokonsalter åt honom, vilket aldrig blev av.

Båda var utpräglade klassicister och traditionalister, kanske de främsta av sin tid, och båda hade Bach som sin främsta husgud. Busoni valde att etablera sig för gott som musiker i Berlin, och även Reger hörde helt till den tyska musiktraditionen. Båda hade stor respekt och vördnad för Richard Strauss medan de tog avstånd från den moderna musiken. Busonis betydelse för Sibelius blev oöverskådlig, medan Reger märkligt nog blev av avgörande betydelse för Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Arthur Honegger och Sergej Prokofiev, medan Stravinskij aldrig kunde med Max Reger.

Man kan kalla dem de sista klassicisterna. I synnerhet Max Regers banas abrupta avbrott var en katastrofal förlust för musiken, då han behärskade allt och hela musikhistorien, med undantag endast för operan. Även Busoni behärskade i princip allt (och även opera) och upprätthöll de högsta musiktraditionerna. Debussy hade dött två år efter Reger, och ungefär samtidigt med Busoni gick även Puccini, Gabriel Fauré och Stenhammar ur tiden, varpå Sibelius slutade komponera. Kvar blev i princip bara de brittiska mästarna.

Tack för Max Reger (insändare)

För mig har Max Reger och hans avancerade musikproduktion alltid utgjort det mest intressanta och spännande som finns i all musik efter Johannes Brahms. Tack för Max Reger och för att Fritänkaren äntligen uppmärksammar honom. Mot Max Reger framstår Richard Strauss som ytlig och Sibelius som en amatör. All musik av Max Reger är frapperande genom sin djupa genomtänkt och ytterst noggranna detaljering – aldrig att ett pukslag inte är berättigat, att cymbalerna bara står för effekter, att orkestreringen inte är fullödigare än till och med hos Berlioz, eller att en enda ton i den oöverskådliga polyfonin är onödig eller bara ornamental.

Det är min bestämda åsikt att Reger förstördes genom militarismens framfart. Han tvingades in i en militärtjänst som innebar motsatsen till allt vad han var funtad för, hans hälsa tog därigenom så mycket stryk att han aldrig repade sig, och första världskriget var som gjort just för att sådana som han skulle gå under – vilket ju så många av alla Europas då ledande unga talanger gjorde.

Skrota all militarism och odla musiken i stället! Gör det till en fritänkarslogan!

Lycka till i fortsättningen,
önskar en läsare.

Extasens profet

Alexander Skrjabin (1872-1915) är både en av musikhistoriens mest kontroversiella och mest fascinerande gestalter. Meningarna om hans musik har alltid varit extremt delade och är det ännu idag. Ingen kan bestrida det faktum att han var ett exceptionellt underbarn, ett hypermusikaliskt geni och kanske den tekniskt högst drivna kompositören sedan Mendelssohn, (hans 10 sonater anses vara de bästa efter Beethoven,) medan många menar att han missbrukade sina talanger med att gå till överdrift i allt och aldrig disciplinera sig. Att han svävade ut i extrema fantastier under hela sitt liv kommer man inte ifrån – han ägnade sig knappast åt något annat än utsvävningar, vare sig det var i komponerandet, i sinnliga njutningar, (han fick ett antal barn under sitt korta liv,) i mystiska böjelser och spekulationer och i rent flummeri. Det är det sistnämnda som egentligen ensamt förmått fördunkla hans anseende och fått honom att framstå som oseriös.

Kanske han splittrade sig för mycket. Hade han uteslutande ägnat sig åt komposition hade han kunnat bli Rysslands främsta genom tiderna då han ledigt slagit ut både Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov och Rachmaninov, som i jämförelse med honom framstod som pedanter alla tre, ty ingen av dem var något geni. Men Skrjabin var först och främst mystiker, hans största vidlyftigheter var inte inom vodkainmundigandets eller älskogens område utan inom de rena religiösa spekulationernas, och han föll tidigt för Madame Blavatskys "Den hemliga läran" och hennes teosofi, som han fick för sig att han på musikens vingar skulle bli den stora världsprofeten för – denna den högsta formen av mysticism skulle förklaras och bibringas mänskligheten genom hans översinnliga och oöverträffbara kompositioner, som blir alltmer extatiska med åren – "*La Poème de l'Extase*", hans andra symfoni, är bara början.

Och det är här han ballar ur. Hans pianokonsert opus 20 (komponerad på rekordtid 1896) är fullkomligt mästerlig och överträffar ledigt Rachmaninovs första pianokonsert. Här har han ännu kontrollen över sina medel och är någorlunda strukturerad och disciplinerad, men tendensen i hans utveckling är att formen alltmer går förlorad och flyter ut i sanslösa excesser av ren kromatik. Ändå låter hans musik alltid bra, hur sanslös den än är, (om dock de mera kräsmagade menar, att hans musik är som en ständig kärleksorgie som dock aldrig ernår någon orgasm). Till hans främsta beundrare hörde Prokofiev och Stravinskij, men själv dömde han ut Stravinskijs musik som "fullkomligt okreativ". Hans närmaste musikervän och kollega var Rachmaninov, som hjälpte honom när han kom i ekonomiska svårigheter (vilket han alltid kroniskt hade hur mycket han än turnerade i Europa, England och USA), men hans kanske innerligaste vän var Boris Pasternak, som efter hans död skrev det kanske bästa och sannaste som skrivits om Skrjabin.

Han dog plötsligt av en bagatell. En böld på överläppen tog sig otäcka proportioner, ett kirurgiskt ingrepp ledde till blodförgiftning, och plötsligt var han död, 43 år gammal, Rysslands största musikaliska löfte någonsin, kroniskt överspänd och överdriftig hela livet, omhuldad av Leo Tolstoj i vars hus han spelade (där också Boris Pasternak förekom), den avgjort största mystikern och mest färgstarka personligheten i rysk musik, kommen av en gammal aristokratfamilj från 1200-talet, som aldrig lyckades spränga sig eller gå över gränsen hur överspänd och övernervös han än alltid var, och som bragtes på fall av en vanlig irriterande finne. Dock dog han strax före revolutionen och slapp därmed gå igenom alla de helvetesqual av exil och tristess, nöd och tiggarskap i utlandet, skärande hemlängtan och ett liv ödelagt av en öken av melankoli, som sedan blev Rachmaninovs, Stravinskijs och Prokofievs öde.

Fallet Alexander Glazunov

När han dog 70 år gammal i närheten av Paris 1936 blev många förvånade över att han fortfarande levde. I princip hade han varit glömd sedan den ryska revolutionen. Sina bästa symfonier hade han komponerat på 1890-talet, det blev åtta sammanlagt och en inledd nionde, som aldrig fullbordades efter revolutionen. Ändå stannade han kvar efter revolutionen som en av de få som gjorde det, och inte bara tills vidare, utan han verkade bli kvar för gott. Bolsjevikerna hade ingenting emot honom, han kunde samarbeta med dem, och då han var en av de få ledande musikkrafterna kvar i Ryssland efter revolutionen fick han mycket att göra framför allt med konservatoriet, där han varit professor sedan 1899. Mycket av hans musikaliska skapande kom också bort i hans med åren tilltagande alkoholism.

Denna synes ha inletts med det utomordentliga fiaskouppförandet av Rachmaninovs första symfoni 1897, som han dirigerade. Han behärskade helt enkelt inte denna musik och kunde aldrig lära sig att göra det, och omständigheterna kring repetitionerna var också så förödande, att han inte fann någon annan

råd än att söka sig till alkoholen. I och med detta kritiska moment i hans karriär synes han även ha vänt sig mot den musikaliska nyorienteringen i modern musik mot den abstrakta och formlösa musiken.

Som konservativ blev han med åren allt hårdare kritiserad i konservatoriet, så att han till slut helt enkelt beslöt sig för att skita i hela sin verksamhet i Sovjetunionen och äntligen lämna det sjunkande kulturskepp som alla hans kolleger redan lämnat för länge sedan. En turné utomlands till Europa och USA 1928 tog han som förevändning för att stanna där, och han återvände aldrig mer till Ryssland.

Ändå hade han där börjat så bra. Han hade varit underbarn, omhändertagits av Rimskij-Korsakov på ett tidigt stadium, gjort en lysande karriär som briljant på alla musikens områden, nått samma rang och status som kompositör som Rismkij-Korsakov, som i honom funnit en lycklig ersättning för den förlorade Mussorgskij (som gick under i alkoholism – ödet styrde Glazunov i samma riktning men inte lika definitivt,) och under 1890-talet var hans ställning som kompositör och dirigent suverän – utom de åtta symfonierna komponerade han tre baletter, fem konserter varav 2 för piano, en violinkonsert, en cellokonsert och faktiskt en saxofonkonsert, sju stråkkvartetter, pianomusik, sonater, sånger och annat, tills han blev för upptagen av konservatoriearbetet, som väl stal hans själ ifrån honom, i synnerhet då han fann det värt att begrava sig i det efter fiaskot med Rachmaninovs första symfoni – vodkan lindrade hans reträtt.

Om han så sjönk i glömska och med tiden kördes över, framför allt av de unga sovjetiska tonsättarna som Stravinskij och Sjostakovitj, och gradvis resignerade bort sig i melankolisk nostalgi till 1800-talets bättre dagar och efter revolutionen och första världskriget knappast längre kunde finna sig hemma i den värld som urartat ifrån honom med de ideal och den standard som ändå behärskat den före världskriget, så kompromissade han dock aldrig med den verklighet som han inte kunde acceptera, vilket följande epistel på ett ganska tydligt sätt illustrerar:

”Ursäkta mig, men jag kan inte annat. Mitt konstnärliga samvete vägrar låta mig gå med på kompromisser. Om alla de andra kompromissar och ruckar på de musikaliska grundreglerna är det deras sak – jag har ingenting med dem att göra. Men hur kan de med? Hör de inte själva, då de ändå är musikaliska, att om man våldför sig på de harmoniska reglerna, så låter det inte bra och måste det bli mindre musikaliskt? Alla de yngre ryssarna tycks fullkomligt strunta i detta, särskilt Stravinskij men ännu mera Prokofiev och Sjostakovitj. Deras musik är mig en pina och knappast längre musik utan mera experiment i disharmonier bara för att göra sig märkvärdiga. Stravinskij må vara tekniskt hur suverän som helst, men musik klarar sig inte på bara rytmik och teknik. Genom att bara utveckla tekniken glömmer han musiken – han har inte en enda melodi! Han kan inte vara melodisk! Vad är det då för musik? Just det, det är inte längre musik utan bara teknisk abstraktion. Melodin är ändå grundförutsättningen för all musik, ty utan melodi kan det inte bli musik utan blir det i bästa fall bara dekorationer. Prokofiev har då åtminstone melodier och riktiga teman ibland, men Sjostakovitj kör fullständigt över all harmonilära med disharmonier. Resultatet kan bara bli avskräckande, omusikaliskt och beklämmande. Det samma gäller dessa modernistiska monster som Hindemith, Bela Bartok och Schönberg, den värsta av alla. Hur kan man göra så? Ersätta musiken med humbug! Det enda tolvtonsmusiken kan presterar är att inte få en enda ton att låta rätt. Det måste bara låta fel och falskt hela tiden. Det är värre än en abstraktion. Det är bedrägeri! Och det i musikens heliga namn!

Och varför? Vi hade ju lyckats utveckla konstmusiken till en suverän standard av skönhet och formfulländning genom mästare som Bach och Händel, Haydn och Mozart, Beethoven och Schubert, Mendelssohn och Schumann, Rossini, Verdi och Puccini, Chopin, Tjajkovskij och Rachmaninov, Brahms, Bruckner och Wagner, till och med Sibelius och Richard Strauss, och varför skall vi då förstöra

denna skapelsens krona med att frånga dess standard, befläcka den med disharmonisk anarki, glömma formen och skända den med att ersätta den med atonalitet? Nej, jag vägrar acceptera det. Jag må ständigt bli allt ensammare om mitt fastklamrande vid skönhetens och formens ideal och mer och mer bara finna förstående sällskap i flaskan, men, min vän, jag vet att jag har rätt.”

Alexander Glazunovs symfonier och konserter

Glazunov är tämligen förbisedd idag och egentligen avfärdad ända sedan modernismens genombrott på 20-talet genom atonalisterna och disharmonikerna, som om han städades undan och förpassades till en garderob för ”otidsenliga kompositörer” och icke önskvärda konservativa urmodiga föredettingar, som världen körde över och sedan försökte smita ifrån. Emellertid har han alltid hos de mera sakkunniga behållit en ställning som en av de pålitliga ”som alltid kunde leverera”.

När man nu 80 år efter hans död och nästan 100 år efter att han slutade anstränga sig som komponist av sorg över den ryska revolutionens bärsärkargång med den ryska kulturen, unnar sig att ge honom en chans, slås man av, hur ytterst pålitlig och säker han är som kompositör. Där är aldrig en falsk ton, formerna är perfekta, han kan det här med orkestrering bättre än någon av sina samtida, och där förekommer inte ens något spår någonsin av några djärva disharmonier. Han verkar fullkomligt vattentät.

Hans första symfoni är inte särskilt märkvärdig, den är helt konventionell och ganska blygsam i sina små anspråk på lyssnarens ansträngning, som inte behövs alls, för musiken är nästan lika lättsmält som Mozart. Men redan i den andra symfonin träder han själv fram i en påfallande och nästan överväldigande skönhet, som ställer alla hans samtida i skuggan: Rachmaninov, Mahler och alla utom Sibelius faller i lä inför hans renhet, formfulländning och generöst fullkomliga skönhet. Denna trend fortsätter genom de följande symfonierna, och den femte och sjätte kröns av hans speciella specialitet som finalsats: Allegro Maestoso, och dessa hans mellansymfonier har förblivit hans mest populära. Den sjunde gör han till en pastoralsymfoni, den är mera idyllisk, medan hans mästerverk är den åttonde, hans sista, som är ett omfattande passionsutbrott. Här är tonspråket mera dynamiskt och expressionistiskt, samtidigt som kompositionstekniken och dess orkestrering svämmar över av virtuositet. Det blev hans sista fullbordade symfoni, som låg färdig 1906. Han fortsatte arbeta på en nionde symfoni men lade definitivt denna åt sidan för alltid 1910, ungefär samtidigt som hans jämnårige kollega Sibelius producerade sin tredje symfoni.

Bland hans konserter bör framför allt nämnas violinkonserten och den första pianokonserten. Violinkonserten etablerade sig ganska snabbt på repertoaren och har alltid förblivit en tacksamt återkommen pålitlighet, ehuru den inte kan mäta sig med Sibelius men kommer som god tvåa: den är hur vacker som helst. Däremot är det intressant hur hans första pianokonsert, fullbordad vid mogen ålder 1910, när Rachmaninov redan var på sin tredje, är vida överlägsen Rachmaninovs första och väl kan mäta sig med den andra. Den är faktiskt mycket vackrare och intressantare än hans tredje, som bara är överlägsen Glazunovs rent tekniskt. Medan Rachmaninov excellerade i det tekniska och gjorde hur komplicerad musik som helst, koncentrerade sig Glazunov konsekvent på det rent musikaliska. Han är enklare än Rachmaninov men i regel vackrare, mindre komplicerad och mera njutbar. Detta gäller framför allt symfonierna, där ett antal av Glazunovs symfonier, ehuru enklare, mycket väl står sig mot Rachmaninovs andra, hans bästa. De påminner mycket om varandra i klangerna och den överutvecklade

senromantiken i stor vidlyftighet och smäktande känslsamhet, men det kan inte hjälpas: Glazunov är mera musikalisk, och det är egentligen bara Rachmaninovs andra pianokonsert som är överlägsen alla Glazunovs verk.

Glazunovs andra pianokonsert är en kort historia på bara 18 minuter, medan hans sista komposition är en saxofonkonsert så sent som 1934. Den är ännu kortare, 13 minuter, men helt i klass med Glazunovs pålitliga och intressanta standard som en oförbätterlig harmoniker i envist trots mot alla samtidens disharmoniker, modernister, äventyrare, och, som han själv sade, atonala bedragare.

Rachmaninov

Man kan kalla Rachmaninov för den sista helgjutne klassikern bland ryska kompositörer. Han är årsbarn med Max Reger och sin sedermera livslånga vän Feodor Sjaljapin och nästan årsbarn med Schönberg, Ravel, de Falla och Skrjabin; men av alla dessa är Rachmaninov den mest renodlat klassiske. Man kan säga att han direkt tog över efter sina mest klassiska ryska föregångare Rimskij-Korsakov och Tjajkovskij, som båda entusiastiskt backade upp honom. Men denne "den siste klassikern" gick en oblid framtid till mötes.

Det räckte inte med att han var sin tids mest lysande pianist, troligen den störste någonsin efter Chopin och Liszt, och gick ut ur Moskvakonservatoriet med enbart de mest lysande betyg som pianist, dirigent och kompositör. Klassisk excellens hjälpte föga mot den ryska revolutionen.

Dock dröjde han i det längsta kvar i Moskva med sin familj (med två döttrar) i hopp om någon ljusning, som hopplöst uteblev. Efter oktoberrevolutionen återstod bara politisk midvinternatt för en oöverskådlig framtid, och Rachmaninov lämnade Ryssland för alltid strax före jul 1917. Han reste med sin familj över Finland till Stockholm, där han hade en inbjudan, och fortsatte sedan till Köpenhamn för att slutligen bosätta sig i New York. Han var 44 år gammal, och det tragiska var, att han därmed i princip hade hela sitt liv som skapande kompositör bakom sig. Ty den mest fatala konsekvensen av den ryska revolutionen för hans del var, att han plötsligt måste börja koncentrera sig på att tjäna pengar för att överleva. För att kunna göra det måste han lägga sitt komponerande på is tills vidare.

Hans liv i Amerika med tillfälliga vistelser i Europa, främst Schweiz och England, var sedan ohjälpligt en halvexistens i en sorts limbo gränsande till vacuum. Vissa somrar kunde han finna tid till att komponera på nytt, till exempel den tredje symfonin, den fjärde (och sista) pianokonserten och de symfoniska danserna, men till hans personliga dilemma kom dessutom att tiden inte längre intresserade sig nämnvärt för klassisk musik. Han fick svårigheter med att få publik till sina konserter, då den var mera intresserad av jazz och schlagermusik, och då framför allt politiken mer och mer uppslukade var mans intresse. Under 30-talet måste han inställa ett flertal bokade konserter i Europa på grund av politiska turbulenser. Inte bara mänsklighetens musiksmak hade sjunkit under botten genom det första världskriget och den ryska revolutionen, utan framför allt var hela världen anfräkt av ett slags politiskt vansinne, som bara blev värre hela tiden.

Han dog mitt i andra världskriget 69 år gammal strax efter vändpunkten vid Stalingrad. Efter sin lysande karriär i Ryssland, bland annat som dirigent för Bolsjojteatern i Moskva, hade han i västerlandet bara lyckats producera sex nya opus under 25 år, då han nästan helt tvingats försörja sig och sin familj som pianist, vilket var ett heltidsarbete. Men det hårdaste slaget som träffade honom i väst var beskedet från Ryssland om att det blivit förbjudet i hela Sovjetunionen att uppföra eller studera något av hans

musik (1931). Det är första och enda gången i historien som det har hänt, att en tonsättare blivit helt förbjuden i sitt hemland och att all hans musik däri har bannlysts och tystats ner. Och detta var den störste ryske musikern av sin generation och den främste representanten för sin tradition.

Vilken var då hans tradition? Det var den stora ryska skolan av världens främsta pianister, som inleddes med Anton Rubinstein, grundaren av Rysslands första konservatorium (i Sankt Petersburg 1862, medan hans bror Nikolaj grundade Moskvas två år senare). Inga musiker betydde mera för Tjajkovskij än just bröderna Rubinstein, och traditionen gick därifrån vidare till Rimskij-Korsakov, Skrjabin och Rachmaninov. Vladimir Horowitz med den största repertoar som någon pianist haft någonsin, och den lika framstående Artur Rubinstein var ledare för samma tradition liksom den nyligen bortgångne Svjatoslav Richter, Lazar Berman, den oerhörde Chopintolkaren Nikita Magaloff och den alltjämt mycket verksamme Vladimir Ashkenasy. Det är bara att hoppas att denna världens största pianisttradition skall fortsätta i samma stil som hittills.

Och Rachmaninov var kanske dess allra störste sagesman, vilket hans efterlämnade grammofoninspelningar vittnar om. Han hade en sådan oerhörd spännvidd på sina händer, att hans vänsterhand kunde omfatta ett femtonsackord från C till G i följande oktav, medan högerhanden kunde med pekfingret på C nå med tummen under de övriga fingrarna till Ess i följande oktav i ett liknande ackord. Inför Rachmaninovs händer och teknik kom till och med Artur Rubinstein med sina mirakulöst förlängda lillfingrar i lä.

Likväl var Rachmaninovs repertoar relativt liten. Han behärskade givetvis sin egen musik och de andra ryska mästarna men för övrigt endast delvis Chopin och Liszt och litet Schumann, Schubert och Beethoven. Det var i princip allt.

Höjdpunkten i hans produktion är givetvis den andra pianokonserten (1901), som han komponerade året innan han gifte sig. Många menar att den tredje pianokonserten överträffar denna, och det må den göra både kompositionstekniskt och praktiskt tekniskt, men inte för örat. Den andra konserten är musik alltigenom, den sjunger hela tiden, och där finns ingenting som inte örat kan smälta med välbehag, medan den tredje konserten i jämförelse bara är teknisk briljans av ett nästan metalliskt slag i princip utan en enda sångbar melodi, om dock avslutningen på finalen erbjuder en svindlande skönhetshöjdpunkt som räddar och existensberättigar hela konserten.

Även bland hans symfonier är den andra i ordningen den mest berömda och mest spelade, men den tredje uppvisar i sin inledningssats en lyrisk melodik som i sin nostalgiska vekhet är ovanlig för Rachmaninov. Emellertid är denna symfoni egentligen nummer fyra, för 1913 skrev han sitt eget favoritverk "Klockorna", som egentligen är en körsymfoni byggd på en extatisk dikt av Edgar Allan Poe.

Hans största körverk är väl emellertid hans Vesper från 1915, hans sista stora verk komponerat i Ryssland, som är en sorts magnifik syntes av hela den utomordentliga ortodoxa körmusiktraditionen. Det är samtidigt hans sångligt högst utvecklade verk, då det bara är bred kör *a cappella* hela vägen i detta timslånga arbete, som väl tål en jämförelse med Alexander Gretjaninovs lika klassiska och rika liturgiska körverk.

Som kuriös episod må nämnas hans möte med sin idol Leo Tolstoj. Det var när Rachmaninov var nere år 1900 och tvivlade som mest på sin förmåga, som furstinnan Alexandra Liven övertalade Leo Tolstoj till att uppmuntra honom. Leo Tolstoj åstadkom motsatsen. När den store författaren i ett svep avrättade Pusjkin, Lermontov och Beethoven som bluffar och nonsens inför Rachmaninov och Sjaljapin ville aldrig Rachmaninov varken se eller läsa honom mera.

Rachmaninov försökte till en början samarbeta med det nya Ryssland och Sovjetunionen, och han hade kanske stannat kvar om inte sovjeterna gjort tillvaron omöjlig för honom som musiker med att tvinga honom bo i kollektiv, närvara vid kvartersmöten, gå nattvakt och annat sådant. Det var då, när det kom en inbjudan från Stockholm till honom att delta i några konserter, som han beslöt att överge det Ryssland som Sovjetunionen ändå redan hade förstört för honom.

Det går aldrig att få en riktig musiker att rätta sig efter politik.



Rachmaninovs fyra pianokonsalter.

Dessa intar en mycket central position i tonsättarens alstring, då de egentligen var och en för sig bäst representerar mycket olika perioder av kompositörens skapande.

Fiss-moll-konserten, nummer ett, från 1891, är tonsättarens opus 1 och ett mycket anmärkningsvärt portalverk till denne ytterst egensinnige kompositörs nästan oöverträffbart breda och rika klangvärldar. Den spelas tämligen sällan, vilket är synd, då i synnerhet sista satsen, med dess vidunderliga kontraster mellan vilt scherzo och andäktig pastoral, är ett underverk av originalitet och fascinerande uppfinningsförmåga. Redan här är Rachmaninovs musik fullständigt individuell och omöjlig att jämföra med någon annans, inte ens Rimskij-Korsakovs.

Desto oftare spelas den andra, opus 18 från 1901, i C-moll, som har blivit kanske mästarens mest respekterade och högst älskade verk. Faktum är att man tröttnar aldrig på den. I inget annat verk har Rachmaninov uppvisat en sådan melodirikedom och en sådan smäktande skönhet, som aldrig för ett ögonblick upphör under hela konsertens magnifika gång. Dess värme och trollkraft är oerhörd och

förblir så för alla tider. Likväl var detta mästarens ödesverk, med vilket han arbetade sig upp ur sitt livs svåraste depression efter fiaskot med sin första symfoni några år tidigare. Den andra pianokonserten är mästerverket med vilket han, liksom Beethoven med sin Ödessymfoni, besegrar sitt öde – för tillfället.

Den tredje konserten (opus 30 i D-moll) är hans svåraste och kanske mest kontroversiella. Den är mera pianistisk och tekniskt attraktiv än njutbar för örat. Emellertid är dess arkitektur odiskutabel. Den är ett helgjutet mästerverk, som måste upplevas alltigenom utan avbrott. Det går inte att, som med den andra, gotta sig i en sats i sänder, utan här måste man svälja alla tre på en gång. Den komponerades 1909 inför en omfattande Amerikaturné med Gustav Mahler som dirigent, och tonsättarens krav på sig själv inför resan, på vilken han skulle ge konserter dagligen under tre månader, var aldrig högre. Konserten måste betecknas som hans livs största musikaliska prestation.

Den sista konserten (i G-moll opus 40) tillhör hans melankoliska Amerikaår under 20-talet, då han mest ägnade sig åt att längta hem till Ryssland före 1917, vilken nostalgi färgar alla hans senare kompositioner, framför allt denna pianokonsert och den tredje symfonin. Ändå är konserten ingalunda sämre än företrädarna. Den har en större innerlighet och påvisar även tydliga nyskapande riktlinjer hos kompositören, som man beklagar att han inte utvecklade ytterligare. Speciellt den andra satsen hör till hans vackraste fascinationer. Dock var han aldrig nöjd med konserten själv utan omarbetade den ständigt, så att den fick sin slutgiltiga form först 1941, femton år efter dess ursprungliga tillkomst. Därmed är konserten hans sista periods huvudverk och en värdig men vemodig avslutning på denne siste romantikers omistliga bidrag till musikhistoriens oförgängliga kapitel av oemotståndlig och evig skönhet.

Dess värre betecknar denna konsert även slutet på all den klassiska romantiska musiken, vars siste representant Rachmaninov var. Ingen har kunnat eller velat ta över hans mantel, och ingen har efter honom fortsatt utveckla romantisk klassicism. Därmed förblir Rachmaninovs fyra pianokonserter sista ordet i den klassiska musikens största tradition: den romantiska, och oöverträffade i sitt slag. Det närmaste som tillkommit i något slags romantisk kontinuitet efter honom är Richard Addinsells "Warszawakonserten" – ett stycke ren filmmusik och berömvärd och kanske oöverträffad som sådan, men ack, blott en dvärg i jämförelse.

Rachmaninovs symfonier

Hans tre symfonier markerar ganska tydligt hans tre olika perioder. Den första hör till de första trevande försöken, liksom den första pianokonserten, som inte innebar några betydande framgångar men ändå var nödvändiga steg i utvecklingen. Efter den andra pianokonsertens framgångar och hans giftermål 1901 kände han sig säkrare och vågade 1906 kapa alla band och koncentrera sig helt bara på komponerande. Resultatet blev hans andra symfoni, den avgjort enda fullödiga av de tre, en mångfacetterad skapelse av imponerande rikedom och överlag intressanta teman, där dock kronan på verket utgöres av den tredje satsen, den långsamma, som visar Rachmaninov när han är som bäst och som mest smäktande. Den kommer ganska nära Mahlers tredje symfonis likartade slutkläm, en Adagiosats av nästan samma överväldigande vackra karaktär som Rachmaninovs andra symfonis höjdpunkt. Han komponerade den efter att ha lämnat sitt jobb som operadirigent vid Marinskijteatern i Petersburg, Rysslands förnämsta scen, och tagit sig ledigt med sin fru och dotter i Tyskland, där han slog sig ner i Dresden för att utlösa sina innersta krafter.

Dock märker man redan i denna symfoni att Rachmaninov, precis som den jämnårige Skrjabin, mer och mer betänkligt lämnar det tonala tonspråkets disciplin och former bakom sig. Hos Skrjabin upplöses alla former ganska snart, varvid hans musik svävar ut i ett slags extatiskt kaos utan mening och utan melodi utan att någonsin nå någon fullkomning. Så långt går aldrig Rachmaninov, ehuru han minsann tänjer gränserna. Redan i den tredje pianokonserten 1909 har han egentligen helt upphört att lägga någon vikt vid det rent musikaliska och melodiska för att i stället koncentrera sig på halsbrytande tekniska utsvävningar.

Det är detta som blir 1900-talsmusikens öde och dom, och nästan alla seriösa kompositörer vandrar i den fällan: det tekniska blir viktigare än det musikaliska, perfektionen blir viktigare än estetiken, formen offras för självförverkligandet, och därmed går gradvis musiken förlorad. Den tredje pianokonserten håller sig ännu inom tonalitetens ramar om de dock uttänjs liksom formens inavsurdum, men han kommer aldrig mer tillbaka till den andra pianokonsertens och den andra symfonins mera begripliga och jordnära njutbarhets fattbara och mänskliga estetik.

Den tredje pianokonserten kommer 1927, men han blir aldrig nöjd med den utan håller på och omarbetar den under de följande 15 åren. Den tredje symfonin kommer 1936 och uppvisar åtminstone i den första satsen den positiva tendensen att söka sig tillbaka till något förlorat både i det melodiskt och musiklaiskt lyriska, om dock resultatet samtidigt är ganska melankoliskt. Vad Rachmaninov lider av under hela sin livstid efter skilsmässan från Ryssland 1917 är en outhärlig melankoli och nostalgi till den värld som för alltid gått förlorad och som han minst av allt kan återfinna i Amerika. Efter den ryska revolutionen åstadkommer han bara sex opus under 26 år, där varken den fjärde pianokonserten eller den tredje symfonin hör till denna periods bästa verk.

Varför kunde så begåvade och skickliga kompositörer som Rachmaninov, Sibelius och Ralph Vaughan Williams aldrig återfinna det oöverträffade senromantiska tonspråk de dock behärskat fram till första världskriget? Var det världsstämningen genom den nya brutala tiden som var så förödande, att hela den klassiska musiken måste gå förlorad, som om alla dess hantverkare plötsligt tappade greppet och inte kunde fortsätta? Rachmaninov om någon av dessa var kvalificerad, han behärskade orkestern, pianot och det sångliga med körer och solister intill en nästan aldrig överträffad perfektion och stod under direkt inflytande av Tjajkovskij och Rimskij-Korsakov, hans skickligaste föregångare i den ryska musiken, och likväl finner man ingenting av Tjajkovskijs innerligt hjärtevärmade melodik hos Rachmaninov. Tjajkovskij hade kanske mer än någon annan tonsättare i musikhistorien en förmåga att kunna skapa melodier och förmedla dem så att de gick direkt till hjärtat på vem som helst, medan Rachmaninov i all sin oerhörda tekniska överlägsenhet verkar ha missat den poängen från början. Han kom som närmast i den andra pianokonserten och den andra symfonin, men i all sin prunkande prakt av hänförande klanger och svindlande skönhet framstår de likväl som futtiga mot Tjajkovskijs enkla valsers och melodiers fullkomligt äkta och nakna enkelhet och skönhet.

Dekadenten – ur Ahasverus annaler

Han kom ihop sig med alla, stackarn, och det var få förunnat att förstå att ta honom åtminstone delvis på allvar. Konservatoriet förklarade honom oduglig och värdelös, och det var få musiker som hade annat än förakt till övers för honom. Ändå var han inte alls någon misslyckad kompositör. Felet han begick var att åtminstone försöka följa med strömmen. Därför trodde han att han kunde bli solist, därför

komponerade han så mycket skräp för cabareter och andra nöjesetablissemang, han var alldeles för tråkig och slätstruken för att ens kunna komma i närheten av Offenbachs överlägsna briljans som operettkompositör, och han var alldeles för ordinär och fantasilös för att kunna vänta sig att som kompositör bli tagen på allvar. Debussy tog sig an honom mera av nedlåtande medkänsla än av någon uppskattning, och Ravel kom med åren alltmer att betrakta honom som en pinsam belastning, och det var vad de flesta ledande förmågorna inom den franska musiken betraktade honom som: en pinsam belastning.



Han brukade sitta på Montmartres kaféer och supa. Då och då åstadkom han någon komposition, som han sedan gömde undan och glömde bort. Han sågs skissera ibland, och i början av hans karriär blev faktiskt hans kompositioner publicerade, men med det tilltagande förakt av etablissemang som visades honom drog han sig mer och mer bort från allmänheten och sina kolleger, och droppen nåddes när han till och med kom ihop sig med och praktiskt taget frystes ut av *les six*, där han egentligen hörde hemma.

Han blev egentligen aldrig illa behandlad, bara nedlåtande tolererad med dolt förakt och en nästan fullständig ringaktning, mest för att han bemödat sig så aggressivt om att göra sig löjlig. Han formligen *krävde* att bli invald i olika akademier, vilket bara ledde till att portarna låstes desto ordentligare för honom. Inte heller hade han något lysande privatliv. När han en gång äntligen kom i besittning av någon liten förmögenhet genom något arv, så att han för en gångs skull kunde betala för att publicera sig och komma på grön kvist, så var de pengarna ganska snart slut. Han hade bara en kärlek i sitt liv, den stackars modern till Maurice Utrillo, som behjärtansvärt faktiskt försökte ta sig an honom, så att hon flyttade in i lägenheten bredvid, men hans excentricitet måste ohjälpligt leda till att även hon drog sig så långt ifrån honom som möjligt. Han var helt enkelt omöjlig att ha att göra med.

Men ställde man honom mot väggen försvarade han sig med trotsig ihärdighet. Han visste att han hade rätt. "Men," kunde jag säga till honom, "dina kompositioner är ju fullständigt enfaldiga och bara upprepar sig hela tiden. Det räcker med att man hört en, så har man hört dem alla. Ingen vill höra musik som ständigt upprepar sig. Till och med Vivaldi har råkat ut för det ödet."

"Det är tiden det är fel på, inte mig. Jag är bättre än Ravel, som bara experimenterar och gör sig obegriplig. Man kan ju inte höra på hans musik om den spelas rätt eller fel. Det är samma sak med alla den nya tidens så kallade mästare. Men det är jag som har visat dem vägen," hävdade han stolt och lyfte på sin vassa haka, så att han såg ännu löjligare ut än vad han var.

"Men musik som inte låter något vidare har ingen framtid. Den måste glömmas bort och försvinna. Vad är meningen med musik om den inte låter bra?"

"Du kan inte påstå att min musik inte låter bra. Den är djärv och går längre i exploateringen av välljudande dissonanser än Debussy, och framför allt rytmiskt är den fullständigt originell och unik. Ingen kommer någonsin att kunna göra gymnopedier efter mig."

Det var det han kunde: gymnopedier. Han skulle ha hållit sig till det. Den främsta av dem står sig ännu idag och kan behaga vem som helst, men de blev för många och för långa, och de bara upprepade sig. I ett krampaktigt försök att åtgärda den bristen försökte han sig på nya former, som alla misslyckades. Vem vill idag höra "päronformade" pianostycken eller ta en serenad som heter "*Ouvrez la tête!*" ("Öppna huvudet!") på allvar? Han var på sitt sätt en föregångare till Salvador Dali, han med de brinnande girafferna, de rinnande klockorna, de med kryckor uppstyltade deformerade spökena och allt det andra mardrömsnonsensartade dravlet, som senare benämndes 'surrealism', 'överrealism', medan det snarare är underrealism i förvriden form. Dock var Erik Satie inte alls så sjuk i huvudet som Salvador Dali, som bara kunde tänka och bildgestalta i förvriden för att inte säga sjuklig form, medan Erik (egentligen Eric Leslie – hans mor var engelska –) åtminstone alltid höll sig inom det tonala – i motsats till Ravel så hörs det alltid om hans musik spelas rätt eller fel. Likväl försvarade han energiskt sin dekadenta ståndpunkt:

"Du tycks inte ha märkt att världen har gått igenom ett världskrig. Den gamla världen är död med alla dess värderingar. Kristendomen har överlevt sig själv och fattar inte att Gud är död både som tanke, ideal, koncept och hållbar moralisk grund. Han har gått under i människans självförintelse, som han egentligen redan gjorde på Jeremias tid. Man skrattar åt Kristus idag, då alla tänkande människor måste inse, att människans synd var det sista någon var värd att dö för, då de bara ständigt förvärras hela tiden. Det fattade redan Goethe, när han summerade historien med, att den bara gått från *bad to worse* hela tiden. Det måste du väl inse. Brahms är död. Bruckner är död. Wagner är död. Till och med Debussy är död. Kvar finns bara Richard Strauss, som liksom jag gått i bräsch för moderna disharmonier och experiment, och Sibelius, som i trotsigt enfald håller fast vid de gamla formerna och

därför hånas som världens sämsta kompositör. I Ryssland är till och med musiken död – revolutionen drev alla dess skapande andar i exil, där de inte kan skapa mera. Det finns ingenting kvar, min vän, av de stora formerna, de vackra idealen, det romantiska svärmeriet, den välljudande skönheten. Allt har kommit bort i världskrigets granatchock, som förintat hela världsordningen. Det är fulheten som regerar nu, den groteska satiren och förlöjligandet av allt det gamla och upphöjda, den billiga slagdängan, den amerikanska schlagermusiken, den vulgära jazzens förförande sinnlighet, medan de få som i envis dumhet fortfarande håller fast vid de gamla formerna, som Sibelius, måste köras över och glömmas bort i föraktad isolering. Vill man fortsätta komponera musik i sonatform kan man bara göra det i fullständig isolering totalt ignorerad av den värld som bara vill underhållas, förföras och bedragas.”

”Hör inte du till dem?” försökte jag.

”Vad menar du?”

”Är inte du just som kompositör ignorerad och föraktad och isolerad?”

”Jag talar inte om mig själv. Jag talar om den värld som gått förlorad och som bara klamrar sig fast vid halmstrån för att överleva ett litet stycke till, innan den drunknar i den stora kataklysmen, som jag bedömer som ofrånkomlig. Världskriget var bara en inledning. Musiken kommer att fortsätta spåra ur, och efter Picassos oformliga deformation av konsten skall det följa som är helt schizofrent. Jazzen kommer att ersättas av ännu värre oväsen och buller, som allt kommer att överröstas av nästa krig, och då är både du och jag borta, till vår egen smala lycka.”

Och han tömde sitt glas absint i botten som för att bekräfta sin profetiska utsaga.

Och faktum är att han tyvärr fick alldeles rätt. Den franska konstmusiken med kvalificerade ledare som Vincent d'Indy, Charles Marie Widor, Francois Poulenc och Arthur Honegger blev fullständigt överkörda och bortglömda för den populära chansonsgen, både Sibelius och Carl Nielsen, de sista stora symfonikerna, slutade komponera, medan bara England lyckades överleva sig själv och hålla fast vid åtminstone skuggan av de gamla idealen. Han hade rätt. Världen gick under 1914, och kulturen överlevde bara som melankoliskt spöke satt på undantag.

Den inte alldeles hopplösa Stravinskij.

Om det finns något drag som kännetecknar Igor Stravinskij's hela bana och livsverk som musikalisk nyskapare, så är det hans totala förakt för uttryckandet av känslor. Men hur går detta ihop med musiken? Vad är musik om inte känslor? Och vad är komponerandet om inte just konsten att ge abstrakta känslor en bestående form? Här är något som inte stämmer med Stravinskij. Hans musikekvation går inte ihop. Detta konstaterade redan Nijinskij, världens främste balettdansör, som genom första världskrigets världstrauma genomgick en så svår känslökris att han blev schizofren för livet. Han konstaterade sakligt, att Stravinskij var alldeles för torr för att ens någonsin kunna veta vad känslor var för någonting.

Andra har dock beklagat Stravinskij's förfall med åren. När han väl kommit över 30-årsåldern och fullbordat sina främsta livsverk, de totalt nyskapande och revolutionerande "Eldfågeln", "Petrusjka" och "Våroffer", så förföll han till att börja tycka om Bach. Och inte bara Bach. Denne radikale musikrevolutionär, som föraktade vacker musik mest av allt och inte kunde tala annat än nedlåtande om en sådan som Tjajkovskij, "schmalzmästaren framför alla andra", och inte kunde med den sirapssliskiga sentimentaliteten i Brahms och Schuberts verk och som utdömde Beethoven som "helt renons på

melodier", upptäckte i femtioårsåldern att Tjajkovskij faktiskt var den mest ryske av alla komponister och började föredra honom framför både Musorgskij och Rimskij-Korsakov. Han blev ännu mer blödig med åren, så att han till och med börja lyssna på Schumanns romanser och börja ägna sig åt sakral musik.

Hur kunde denne genialiske musikanarkist falla så djupt? Som ung hade han ju varit parhäst med Arnold Schönberg och till och med vid dennes sida framhåvt tolvtonsmusiken som den enda sanna musiken och även komponerat verk med den tekniken. Han hade fullkomligt hängivit sig åt 1900-talets enda sanna evangelium, att nyskapandet för nyskapandets egen skull berättigade vilka produkter som helst, hur fult det än var och hur illa det än lät. Hur kunde han då till slut förfalla till Brahms, Schumann och Tjajkovskij och till och med ta tillbaka sina dödsdomar över Beethoven och dennes dekadenta melodilösa så kallade musik?

Vi märker att Stravinskij inte var helt konsekvent som musikalisk bulldozer. Han hade trots allt försonande drag och kunde till slut till och med visa sig så mänsklig att han kunde lyssna på vacker musik. Men detta måste då också ha tagit sig intressanta uttryck i hans egen musik. Ja, detta kan inte förnekas.

Man associerar vanligen Stravinskijs musik med en häpnadsväckande suggestiv och raffinerad rytmik som dominerande element i ett annars ganska så påfrestande oväsen av idel disharmonier. Men det finns undantag. Det märkligaste är kanske operan "*The Rake's Progress*" ("Rucklarens väg"), en hänsynslöst realistisk opera men med en mycket ostravinskijsk musik. Han har nämligen i denna opera åstadkommit en pastisch på den gamla barockoperan och hemfallit åt alla den tidens later med arior och recitativ, slagdängor och refränger, ren harmonik och melodik och till och med något så dekadent som cavatinor. Visserligen faller "Rucklarens väg" långt nedanför Händels barockoperors genommelodiska stilrenhet, men det egendomliga med "Rucklarens väg" är att den i motsats till nästan alla hans övriga verk gick hem hos publiken men inte hos kritikerna. Dess karaktär kommer väl närmast John Gays "Tiggaroperan" och Weills "Tolvskillingsoperan" men höjer sig betydligt över dessa (utom i ren realism) och når väl nästan halvvägs (men inte längre) fram till Händel. Men bara det är beaktansvärt.

Så åtminstone i detta unika fall kan man utan det vanliga umbärandet och hörselskadan unna till och med en sådan schrammelmusikmästare som Stravinskij och hans påfrestande oväsen ett öra med åtminstone i vissa bättre föreställningar och tolkningar en viss god behållning.

P.S. En hel eftermiddag visades gamla TV-inspelningar av konserter med Stravinskij som dirigent, bland annat ett uppförande av "Eldfågeln" från 1965. Det förblir nog hans mest raffinerade orkesterverk, och det var helt trollbindande att följa med i hur han genomförde detta förunderliga och rikt kolorerade verk med sin arkitektoniska final med mycket små men mycket precisa handrörelser utan dirigentpinne alltigenom. Ändå – hur obetydlig och futtig är inte Stravinskijs extremt torra och renodlat tekniska mästerskap mot den varma emotionella melodirikedomen och skönhetsvärlden hos en Tjajkovskij?

Somliga kan inte tåla sentimental musik medan för mig musik aldrig är levande utan sentimentalitet, eller, som jag hellre skulle vilja kalla det, emotionalism. Det är det jag har ohjälpligt mot Bach: hans totala osentimentalitet i sin visserligen robusta och kvalificerade men dock ohjälpliga torka. Bara i vissa verk, som i "Matheuspassionen" och många kantater, lyser något djupare känslolnnehåll igenom den högt drivna absolut tekniska fulländningens mekaniska sterilitet.

Chopin och Tjajkovskij hör till motsatserna där melodin och känslolnnehållet är allt. Även samtliga andra romantiker från Beethoven till Sibelius beror helt av melodins känslomässighet och sångbarhet som musikens definitiva grundval, men just från Stravinskij och framåt sker en förödande återgång till

mekaniskhetens steriliserande exakthet och torka, som berövar musiken dess skönhet och liv. Vad som då i stället pekar framåt i musiken under 1900-talet är musikalernas örhängen, i viss mån filmmusiken och andra originella undantag som Gershwin, Nino Rota, Michel Legrand och Henry Mancini.

Problematikkomplexet Arnold Schönberg.

Han är väl den mest häcklade av alla tonsättare någonsin, och det blev han inte bara för att han konstruerade den "atonala" musiken och tolvtonstekniken. Arnold Schönberg, kedjerökaren och koffeinsteinen som blev 77 år, var en stridbar man i alla sammanhang och ej endast i musiken.

Egentligen var hans början den bästa tänkbara. Ingen plats i världen var väl kulturellt vid sekelskiftet år 1900 som Wien, Habsburgmonarkins huvudstad som också var världens största musikstad, den kejserliga huvudstaden i det romerska rike som var världens enda stormakt utan en enda koloni.

Schönberg var egentligen inte österrikare. Hans familj kom från Tjeckien och Slovakien, Prag och Bratislava, och han hör alltså till samma garde som Smetana, Dvorak, Mahler, Kafka och Rilke. Likväl var det i Wien han föddes, och det var Wien som gjorde honom till musiker.

Som sådan skaffade han sig kanske den mest gedigna utbildning som någon musiker någonsin vinnlagt sig om. Han behärskade alla musikaliska idiom, var lärjunge till både Wagner och Brahms och kunde komponera som Johann Sebastian Bach. Men han ville till varje pris komma med något nytt i musiken.

Till en början lyckades han med detta i positiv bemärkelse. Hans första mästerverk heter "*Verklärte Nacht*" och är skrivet för sex stråkar men uppförs vanligen med stråkorkester. Detta oerhört suggestiva och gripande verk är väl det enda helgjutet musikaliskt expressionistiska verk som någonsin skrivits. Det är format på ett sensuellt poem av hans gode vän Richard Dehmel som beskriver ett kärlekspars månskenspromenad varunder hon avslöjar att hon bär på ett barn som är någon annans. Han blir upprörd men replikerar, att deras kärlek i så fall kan göra barnet till hans. Detta gestaltas av Schönberg till ett gripande drama av hisnande höjdpunkter och en oemotståndlig expressionistisk skönhet. Verket skrevs 1899 och är väl oöverträffat i sitt slag.

Sekelskiftets Wien var utan tvekan världens sensuella hjärta, där Arthur Schnitzler skrev sina oefterhärmligt raffinerat skabrösa komedier, där Sigmund Freud formade sin sexuella psykologi, där Gustav Mahler åbakade sig med sina ändlöst bombastiska symfonier, och där diktargenier som Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal och Stefan Zweig fann sin upprinnelse. Sitt strå till denna formidabla stack av erotiska drömmar drog Arnold Schönberg genom "*Gurrelieder*", detta hundra minuter långa massiva verk med världens största orkesterbesättning och körer (tre fyrstämmiga manskörer och en åttstämmig blandad kör) om enbart kärlekens erotiska kval och morbida vedermödor ej utan orgasmer. Den stora blandade kören måste sitta och vänta genom hela verket på att få sjunga sitt i slutet under några minuter. I motsats till "*Verklärte Nacht*" är redan detta magnifika verk av Schönberg ägnat att väcka blandade känslor.

Hans följande verk "*Pelleas et Melisande*" bekräftar Schönbergs tydligen röda tråd att han musikaliskt bara kan ägna sig åt erotik. Redan i sin första kammersymfoni visar han sin totala oförmåga att kunna skapa absolut musik. Han har allt, han har hela världens musikaliska lärdom, han kan alla mästarna utantill, han har hört alla Wagners operor 30-40 gånger om, men ingenting kan avhjälpa bristen på ren musikalisk fantasi.

Hans oförmåga att ta emot kritik bekräftar hans svaghet. När han utsätts för kritik till och med av sina bästa vänner överreagerar han alltid på samma sätt med att resa alla borst och fyra av artillerioffensiver som kan pågå i årtal. Till och med den gamle Thomas Mann blir utsatt för detta när han tillägnar Arnold Schönberg sin största och intressantaste roman "Doktor Faustus" 1945; och när de försonas efter många års öppet ensidigt krig från Schönbergs sida vägrar Schönberg låta förlikningen bli offentlig.

Naturligtvis fick en sådan musiker det inte lätt här i livet, och han gjorde det inte heller lättare för sig genom att uppfinna tolvtonstekniken. Detta gjorde han på fullaste allvar i den fasta övertygelsen om att atonal musik skulle bli populärare än någon Verdi- eller Puccini-opera eller någon schlager. Han trodde på fullt allvar att tolvtonstekniken, att skapa serier om tolv olika toner i stället för melodier, skulle slå igenom bättre än någon populär melodi, och att alla människor automatiskt skulle omfatta detta nya sätt att tänka musikaliskt. Han hävdade med total övertygelse att hans tolvtonsteknik var en logisk konsekvens av Bachs polyfoniska utveckling; och att hans tolvtonstekniska verk visade sig vara fullkomligt ospelbara struntade han fullständigt i såsom något ovidkommande.

Hur reagerade då publiken? Den sade bestämt ifrån från början och redan långt innan tolvtonstekniken konstruerades. Den kunde tolerera Brahms och Wagner men inte Gustav Mahler, Richard Strauss och Arnold Schönberg. På en berömd karikatyr från sekelskiftet av Theo Zasche med titeln "Den moderna orkestern" visas denna bestå av allehanda exotiska ingredienser som Arnold Schönberg hanterande en symaskin, två indianer energiskt tjutande och dansande krigsdans, en stor tjock smed med slägga hanterande olika städ, ett tjutande ånglokomotiv, en trumpetande elefant som blir blåst i baken av en tjock svettande blåsare, två sjungande kor, en katt som river i en gris, Richard Strauss som hanterar pålneddrivare och alltsammans lett av dirigenten Gustav Mahler med harskramla. Och värre skulle det bli. Snart blev Schönbergs "örfilskonserter" tämligen ryktbara. I februari 1914 ägde en typisk sådan konsert rum i Wien under Schönbergs ledning med verk av Schönberg, Webern, Berg och Mahler bland andra. Till tonerna av Schönbergs Kammarsymfoni utbröt en storm av visslingar och oväsen, och med detta blandade sig det gälla larmet från nyckelknippor och visselpipor. På andra raden utbröt kvällens första slagsmål. Framförandet av Alban Bergs "Två orkesterlieder efter vykortstexter av Peter Altenburg" måste avbrytas på grund av ett tumult. En krönikör berättar: "Genom att Schönberg slog av mitt i stycket och skrek ut mot publiken, att han skulle låta föra bort varje bråkmakare med ordningsmaktens hjälp, blev det ny fart på de upprörande och fräcka tillmälena, örfilarna och hotelserna. Herr von Webern skrek också från sin loge, att man skulle kasta ut hela patrasket, varpå det rappt svarades från publiken, att man borde forsla anhängarna av denna misshagliga musikriktning till Steinhof, Wiens sinnessjukhus. Nu var det omöjligt att få slut på oväsandet och skränet i salen. Det förekom mer än en gång att någon herre i publiken med flåsningar och aplika skutt klättrade över åtskilliga bänkrader för att slå till föremålet för sin ilska." Och så vidare. Och då hade ännu inte ens första världskriget brutit ut. Det var alltså fortfarande en civiliserad tidsålder man levde i.

Schönbergs senare karriär blev sedan en tämligen sorglig historia. Under första världskriget tvingades han som vapenför man till krigstjänst, om man dock vid fronten snart kom på att det enda han egentligen dög till i krigsväg var att anförda och arrangera marschmusiken. Han entledigades tämligen snart.

Tolvtonstekniken konstruerade han 1921, och denna upptäckt försäkrade han sin gode vän Josef Ruter att "skulle säkra den tyska musikens herravälde för de närmaste hundra åren". 1923, när hans första hustru dog, rökte han 60 cigaretter om dagen, drack tre liter svart kaffe och en hel del sprit och använde både kodein och pantapon utom andra droger. Han var oerhört retlig och gifte om sig följande

år, då han fyllde 50 år, det år då Puccini dog, som anmärkningsvärt nog gav Schönberg ett generöst erkännande.

Schönberg var protestant men tvingades genom de tilltagande judeförföljelserna ta parti för judendomen. När han tvingades från sin professur i Berlin 1933 (som Ferruccio Busonis efterträdare vid musikkonservatoriet) återinträdde han i Paris i den judiska trosgemenskapen. Till Amerika kom han i november samma år för att stanna. Hans bästa vän i Los Angeles blev George Gershwin, vars musik han dock inte kunde fördrå. Det enda de spelade tillsammans var tennis.

Hans produktion blev allt sparsammare med åren, och hans största verk, främst operan "Moses och Aron" och oratoriet "Jakobs stege", blev aldrig fullbordade utan lämnades på hälft, fastän de påbörjades tidigt. Efter andra världskriget ägnade han sig mycket åt att försvara Furtwängler, Hans Pfitzner och andra som stannat kvar i Tyskland under ofärdsåren för musikens skull. Han blev amerikansk medborgare 1940, hade ett antal barn, fick hjärtinfarkt 1946 (vid 72 år) men dog först fem år senare, outtröttlig intill slutet i sitt nit för att förkunna sitt evangelium om den enda rätta musiken i tolv olika toner, som han ansåg lika hållbar som Bach, Beethoven och Brahms, vilket han från början intill slutet var tämligen ensam om.

Populär var han bara som lärare och egentligen bara för elever som Anton von Webern och Alban Berg. Vad var då hans misstag, om han gjorde något?

Han begick bara samma misstag som hela 1900-talet. Han satte Franz Liszt bland de högsta av alla tonsättare och följde alltså villigt med ner i dennes avgrund av sensualistisk upplösning av formerna för att offra den rena musiken för det tekniska exekverandet. Tekniken försvinner som medel för att nå ändamålet musiken, och blir i stället själva ändamålet. Resultatet blir ett totalt fjärmande från verkligheten. Det blir samma resultat som när miljöförstörelsen försvaras med uppvisandet av kortsiktiga ekonomiska resultat, som när Hiroshimabomben försvarades med att den fälldes för att rädda människoliv (Churchill), och som när Adolf Eichmann försvarade judeutrotningen med att han hade sina tekniska diagram att hålla sig till. Fenomenet är det samma som visar sig även i "IT-samhället", då informationsteknik blir samhällets huvudinriktning utan att någon tänker på att informationsteknik varken kan ge bröd eller kläder eller tak över huvudet.

Man erinrar sig den lika judiske Bruno Walters ord om den atonala musiken:

"Jag har försökt förstå denna musik. Jag har lyssnat mycket till den, men jag kan inte glädja mig åt den – och jag tycker bara om musik som jag kan glädja mig åt. Man kunde kanske kalla den intressant. Det kommer mig att tänka på Gustav Mahler, som en gång sade till mig, då han hade frågat vad jag tyckte om en ny opera, och jag hade svarat att jag fann den vara intressant: 'Det är lätt att vara intressant men ytterst svårt att vara vacker.'"

Intressant kan man finna varje försök till musik vara, medan vacker musik har blivit mer en sällsynthet under 1900-talet än under något tidigare sekel sedan medeltidens barbarstormar.

Vad hände med Arnold Schönberg?

Han arbetade på en bank när någon kom på honom med att komponera i smyg och häpnade inför musiken och uppmuntrade honom att fortsätta, vilket han gjorde, tills han fick avsked från banken när han i ren distraktion skrev 'Beethoven' i stället för en kunds namn i ett viktigt bankdokument. Sedan började han uteslutande ägna sig åt musiken och livnärde sig på att kopiera noter och orkestrera

operetter, men både Mahler och Richard Strauss upptäckte honom, och i synnerhet Mahler tog honom under sitt beskydd.

Stråksextetten från 1899, när han var 25 år gammal, som går under den programmusikaliska titeln *Verklärte Nacht*, senare orkestrerad av honom själv och tillgängliggjord i otaliga olika arrangemang, är en milstolpe i musikhistorien och ett epokgörande verk, som kastade in den seriösa musiken i helt nyskapande riktningar. Det är kanske det mest expressionistiska musikverk som komponerats och är fullständigt unikt i sin kombination av betagande innerlighet och skönhet parade med både smärta, vällust och förklaring.

Stycket är i själva verket en kärlekshistoria och illustrerar en dikt, som berättar om ett kärlekspår som promenerar i månskenet, när hon avslöjar för honom att hon väntar ett barn men inte med honom. Hon är förtvivlad, hon har hängivit sig åt synden med en okänd man och blir nu straffad med att för sent ha fått träffa den rätte.

Hans svar är lika oväntat som överväldigande ädelt och metafysiskt. (Wien är mycket katolskt.) Han känner inte den minsta svartsjuka eller harm utan menar att värmen av deras kärlek skall omvandla hennes barn och göra det till hans, precis som om han själv hade avlat det. Och han lägger armen om henne, och de vandrar vidare tillsammans i den höga, ljusa natten.

Det är alltså ett övermåttan vackert poem både mänskligt och språkligt, och man kan förstå hur en ung man kunde gripas av det i sitt innersta och omvandla det till ett sublimt musikstycke för alla tider på bara tre veckor. Man kan lyssna på det hur många gånger som helst och i hur många olika versioner som helst utan att bli färdig med det.

Hans stora ambitiösa mästerverk är emellertid hans *Gurrelieder*, en gedigen sångcykel för stor orkester och både manskör och blandad kör, som även detta påvisar hisnande sköna avsnitt som man aldrig glömmer utan alltid vill återkomma till. Även detta verk på över en timme är svårt att bli färdig med. Han arbetade på det i många år och fullbordade det slutligen 1911. Sedan kom kriget.

I kriget måste han tjänstgöra i armén, och då händer det honom något. Han kan inte arbeta ostört med sin musik för krigstjänsten, och då bryter han i augusti 1914 plötsligt radikalt med hela den västerländska musiktraditionen. Offentligt brännmärker han erkända kompositörer som Bizet, Ravel och Stravinskij och jämför sitt övergrepp på den tonala traditionella musiken med tyskarnas övergrepp mot Frankrike och verkar stoltsera med jämförelsen.

Där blir hans urspårning definitiv. Redan långt tidigare hade han uppvisat betänkliga symptom, som den trettonde sången i sångcykeln *Das Buch der Hängenden Garten*, "Du lutar dig mot silverpilen" (*Du lehnest wider eine Silberweide*) som var den första kompositionen helt utan tonalitet. Denna sångcykel kom till när hans hustru hade lämnat honom för en konstnär – hon kom visserligen tillbaka till honom, men talet 13 blev sedan en besatthet hos honom som en nästan sjuklig vidskepelse. Han var ju även född den 13 september. När han komponerade operan "Moses och Aaron" upptäckte han att titeln hade 13 bokstäver och ändrade stavningen på Aron bara därför. Han fruktade att han skulle dö ett år som var jämnt delbart med 13, och på hans 76-årsdag varnades han av en astrolog för att det året kunde bli farligt för honom, då $7+6=13$. Detta skrämde honom så djupt, att han den 13 juli 1951 stannade i sängen hela dagen livrädd för att dö. Det gjorde han också – en kvart före midnatt.

Som substitut för sin förlorade musikaliska ådra vände han sig till vetenskapen och försökte inrikta sig på rent 'vetenskaplig' musik, vilket var det definitiva missgreppet, ty musiken är inte vetenskaplig till sin natur, vilket varje fysiker vet, som känner till hur det förhåller sig med det faktum att exakt intonation och intervall inte existerar – man måste till exempel stämma ett instrument falskt för att det

ska låta rent – fysikens lagars exakthet är inte tillämpbara på musiken, som inte låter sig klämmas in i dem. Det enda han åstadkom med sin tolvtonsteknik utan grundtoner, tonarter och dominanter var att han berövade musiken dess liv och själ, och resultatet låter inte bra – det är inte längre musik utan faktiskt bara missljud. Det har spekulerats i att en bidragande anledning till den klassiska musikens urspårning och förfall efter 1800-talet var tvångsinförandet av 'liksvävande temperatur', alltså 'exakt' stämning med exakt lika stor frekvens för varje halvt tonsteg (100 cent), i avvikelse från 'ren' stämning, som tillåter varierande och justerade frekvenser. Detta har vi diskuterat tidigare.

Man kommer dock inte ifrån att hans insats i musikhistorien var epokgörande – till att börja med. Hans expressionistiska senromantik förblir nästan överträffbar i skönhet och uttrycksfullhet med faktiskt många melodier och teman som fastnar i huvudet och man gärna minns, men i och med det första världskriget blir hans musikaliska urspårning ohjälplig, och han hittar aldrig mer tillbaka, även fast han försöker.

Årets konsert: Gurrelieder

En stor upplevelse och så gott som fullsatt – framförandet utan paus gick smärtfritt, även om manskören hade svårt för att göra sig gällande mot orkestern. Det är unikt att över huvud taget få höra detta verk *live* i en konsert, i synnerhet i Göteborg, där det aldrig kunnat framföras tidigare – det kräver bortåt 600 musiker och sångare.

Dansken Jens Peter Jacobsen, som skrev dikten, blev bara 38 år gammal och dog i lungtuberkulos 1885. Det är en gripande berättelse om en olycklig kärlek som vägrar ge tappt fastän den älskade är död – en demonisk odysse som slutar i triumf...

Det handlar om den danske kungen Valdemar Atterdag, han som brandskattade Visby och blev far åt drottning Margareta, kallad "kung Byxlös", den enda regent någonsin som lyckats hålla hela Norden samman.

Valdemar har en älskarinna som han verkligen älskar, medan hans kärlek för sin drottning tycks vara överspelad för länge sedan, då dikten inte nämner denna med ett enda ord. Likväl är denna drottning så rasande svartsjuk, att hon ser till att den ljuva älskarinnan Tove-Lill blir förgiftad och dör.

Detta gör Valdemar Atterdag alldeles utom sig, och i verkets vackraste del, den andra och kortaste, far han ut i hädelser och anklagar Gud för universell orättvisa och lovar att hämnas. Detta är verkets musikaliska höjdpunkt. Sedan lade Schönberg ner verket, tydligen tröt inspirationen efter det stora smäktande utbrottet, för att inte återuppta det igen förrän långt senare, och då är hans tonspråk ett helt annat.

Resten av verket är tyvärr därför inte lika intressant och fängslande som de två första delarna, även om det lyckligtvis aldrig ännu spårar ur och blir atonalt – det skonade Schönberg sitt huvudverk från, och han lyckas ändå ge det en svindlande skön final, där den samlade blandade kören för första gången äntligen får uppträda precis i diktverkets sista sju rader. Det är bara en liten snutt, men Schönberg ger dessa påvra sju rader en sådan astronomisk uppförstoring, att den lilla finalen blir större än hela verket och lyckas ge det ett oavvisligen imponerande helhets- och slutintryck, som gör att man aldrig glömmet det och måste väcka hänförelse hos vilken publik som helst.

Det blev också Schönbergs största publikframgång, som sedan aldrig har förfelats varje gång det svåra verket framförts på nytt, och här var det alltså för första gången någonsin i Göteborg mer än

hundra år efter dess tillblivelse och ute vid Kviberg på en idrottsarena, som för tillfället byggts om till konsertsal, som verkade slutsåld – jag såg inga lediga platser någonstans.

Och detta unika och storslagna konsertevenemang fick ingen recension i Göteborgs-Posten. Det skrevs om konserten dagen innan den ägde rum men inte ett ord efteråt, fastän det var en fullödlig och närmast perfekt skönhetsupplevelse på alla sätt och vis, inte minst genom de med avancerad datorteknik improviserade ackompanjerande illustrationerna av Grégoire Pont, som flödade fram genom etern under hela konserten.

Desto mera skrev man om masskonserterna på Ullevi med Håkan Hellström och Bruce Springsteen, av vilka åtminstone den senare inte ens kan sjunga utan bara vråla, och aldrig utan megaförstärkanläggning med audiell jordbävning över hela nejden – hur många artiklar som helst, gärna i mittuppslag, både före och efter konserterna med braskande bilder och utan någon som helst kritik.

Musik *out of tune*.

Uttrycket är oöversättligt och betyder rent praktiskt musik utan tonart och utan melodi. Att sjunga *out of tune* betyder att sjunga falskt. Den musik som Arnold Schönberg lanserade och fick sina lärjungar Anton Webern och Alban Berg att fortsätta med, den atonala tolvtonsmusiken, är ingenting annat än organiserad musik *out of tune*.

Det har diskuterats om Anton Webern hette så eller om han hette Anton *von* Webern. Som kommen av en hög aristokratfamilj hette han faktiskt ursprungligen Anton *von* Webern, men efter det första världskriget valde han själv att hellre kalla sig bara Anton Webern. Den musik som Arnold Schönberg lärde honom att komponera följer dennes strikta tolvtonstekniska regler men är ofta dessutom iöronfallande genom två särdrag: Anton Weberns musikstycken är ofta synnerligen korta, (ofta mycket mindre än en minut,) och utmärks ofta av ett dessutom knappt hörbart pianissimo. Denna korthet och dessa absoluta pianissimon tyckte kritikerna i allmänhet att var Anton Weberns musiks enda förtjänster. Liksom Schönberg fick han det svårt att försörja sig på sin musik, han fick slita ont hela livet, hans båda söner dog i andra världskriget medan endast en dotter överlevde, och som kronan på hans miserabla liv blev han efter krigsslutet den 15 september 1945 i misstag skjuten till döds av amerikanska soldater fullkomligt i onödan.

Alban Berg, den andre store lärjungen till Schönberg, blev då kanske något lyckligare, då han ärvde en stor förmögenhet och uteslutande kunde ägna sitt liv åt att komponera. Emellertid visade han samma ensidiga svaghet som sin store läromästare själv, att han bara kunde komponera musik till starkt erotiska ämnen. Hans stora enda fullbordade opera *Wozzeck* handlar om en man som får en psykos och mördar sin hustru och därefter tar livet av sig själv. Hans andra opera *Lulu* går ett steg längre: här handlar det om Jack Uppskäraren och ett av hans offer. Operan blev aldrig genomförd, då den aldrig fullbordades. Kompositören blev nämligen år 1935 vid 50 års ålder avbruten i sitt tolvtonstekniska komponerande av att en insekt bet honom, vilket gav honom en sådan våldsam infektion att han dog.

Båda två tjänstgjorde liksom Schönberg som soldater i första världskriget och var alltså inte så modiga pacifister som Romain Rolland och Stefan Zweig, som demonstrativt höll sig i Schweiz hela kriget.

I år 1997 är det Schubert- och Brahmsjubileum, då Schubert föddes 1797 och Brahms dog 1897. Mellan dessa båda årtal ryms den klassiska musikens storhetstid, och Schubert och Brahms hör båda till

dess mest renodlade representanter. Vad hade dessa tyckt om Schönberg, Webern och Alban Berg? Schubert hade tveklöst avfärdat dem alla tre som bluffar. Brahms hade inte befattat sig med sådana, då han till och med hade svårt för Wagner och Bruckner, som ändå kunde skriva ren musik. Sibelius karaktäriserade Alban Berg som "Schönbergs bästa komposition" och tillerkände honom alltså inte ens något egenvärde.

Schönberg försvarade sin musik med att den direkt byggde vidare på Bachs livsverk och att även Beethoven ibland struntade i om hans verk kunde spelas eller inte. Det är visserligen sant att Bach gärna färgade sina verk med raffinerade kromatiska abstraktioner, men han använde kromatik bara som krydda. Ingen kan laga ätbar mat på *bara* kryddor, och det var detta Schönberg och hans lärjungar menade sig kunna göra – och tvinga ner i halsen på sina lyssnare. Beethoven offrade visserligen ofta den exekutiva möjligheten för det musikaliskt idealiska, men han höll sig alltid strikt till form, melodik, rytmik och harmonik, kanske strängare än någon annan. Detta räddar i viss mån även Stravinskij's musik, hur illa den ofta än kan låta, då Stravinskij dessutom hade humor, som i viss mån kan kompensera det faktum att han aldrig kunde komponera en minnesvärd melodi. Men han hade formsinne och var en utmärkt musikhantverkare.

Däremot faller troligen både Hindemith och Bela Bartok på samma begränsningar som Schönberg och de andra atonalisterna. Hur skickliga hantverkare de än är har de varken form eller humor och låter dessutom illa. Om hundra år kommer troligen all tolvtonsmusik att vara glömd och betraktad som ett dåligt skämt, om den över huvud taget spelas; medan låtar som "*The Sound of Music*", "*I Got Rhythm*", "*Smoke Gets in Your Eyes*" och "*I've Got You Under My Skin*" fortfarande kommer att gnolas och sjungas och spelas, liksom de bästa låtarna av The Beatles såsom "*Till There Was You*", "*This Boy*", "*Yesterday*", "*Michelle*" och andra sådana, liksom sådana fantastiska melodimästare som Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter, Richard Rodgers, Henry Mancini, Stephen Sondheim och Nino Rota alltid kommer att hålla; liksom Brahms och Schubert kommer att hålla bättre än någonsin; och kanske rentav Schuberts enkla sånger äntligen kommer att få sin rättmätiga rang som kanske hela musikhistoriens renaste kompositioner.

Alexander Gretjaninov (1864-1956)

Han är något så ovanligt som en rysk-ortodox sakral kompositör. I trots mot sina föräldrars vilja övergav han skolan vid 17 års ålder för att satsa helt på musiken. Som Moskovit var det i Moskvas konservatorium han fick sin utbildning, men efter sina första publicerade och framförda kompositioner kom han i konflikt med sina lärare och flyttade till Petersburg, där han började samarbeta direkt med Rimskij-Korsakov. Denne ledde framförandet av Gretjaninovs första symfoni 1895, och hans första opera, "*Dobrynja Nikitij*", hade premiär 1903 med Sjaljapin i huvudrollen.

Som kompositör var han helt traditionalistisk och konservativ med Borodin, Tjajkovskij och Rimskij-Korsakov som sina vägledare, men det var inom den sakrala musiken han kom att göra sina banbrytande insatser. Han var djupt religiös men mycket liberal i sin åskådning. Hans andra opera, "*Syster Beatrice*", var helt sakral men vållade skandal och måste stoppas efter tre föreställningar på grund av de kontroverser den resulterade i.

Han byggde helt vidare på den ortodoxa körliturgiska musiken men hade fräckheten att i denna introducera även instrument som orgel och stråkar, varför hans liturgiska musik blev omöjlig inom den ortodoxa kyrkan. Han uppskattades dock så mycket för sina insatser och gynnades av själva tsaren, som

gav honom en pension att kunna leva oberoende på, (samma privilegium som även Sibelius fick av tsaren). Därmed slapp han vidare försörja sig som konservatorielärare och pianopedagog.

Men genom revolutionen 1917 upphörde plötsligt pensionen, och hans sakrala musik passade inte Sovjetunionens nya ateistiska ordning. Han måste söka sig utomlands (liksom Rachmaninov, Stravinskij och Prokofiev) och förde en kringflackande tillvaro mest som pianist i Paris tills han hamnade i Amerika 1939, där han blev amerikansk medborgare sju år senare. Han slog alla andra ryska kompositörer i ett avseende, då ingen annan blev så gammal som han: 91 år, lika gammal som Sibelius.

Det är hans sakrala musik som håller och som kanske är den bästa ortodoxa kyrkomusik som skapats. Den är klangfull och bred i sin uppläggning och tar ut svängarna ordentligt utan att någonsin bli tråkig, monoton eller ointressant. Både Tjajkovskijs och Rachmaninovs liturgiska musik bleknar inför Gretjaninovs majestätiska arkitektur av högtidlig andakt. Han förblir klassisk och ren alltigenom och blir aldrig oformlig, hur stora utvecklingar han än gör. Därmed är han för den ryska ortodoxa musiken vad Tjajkovskij var för symfonin, Rachmaninov för pianokonserten och Rimskij-Korsakov för instrumentationskonsten.

Dimitrij Sjostakovitjs femton symfonier.

Det har berättats, att Sibelius en gång råkade ut för en Sjostakovitj-symfoni. Han lyssnade tålmodigt genom hela mastodontverket utan att yttra ett ord. När det var över sade han bara: "Som Mahler fast värre." Och han fick dem som hörde det att lova att inte föra det ordet vidare. Som bekant hade ju Mahler aldrig fallit Sibelius i smaken, då han rentav nekat Mahler att få framföra hans symfonier.

Ingen kan förneka Sjostakovitjs totala yrkesskicklighet. Rent tekniskt står han bland de allra främsta i hela 1900-talet. Men vad båtar all denna tekniska briljans och suveräna yrkesskicklighet till när det då ändå låter så djävligt som det låter?

Vi får aldrig glömma Duke Ellingtons klassiska kriterium på god musik: "Om det låter bra, så *är* det bra. Om det inte låter bra, så *är* det inte bra."

Därmed faller Dimitrij Sjostakovitj ohjälpligt under bilan. Denne mästare *kunde* inte komponera ren musik. All hans musik låter från början till slut som om han konsekvent struntade i hur det lät, som om han aldrig någonsin ägnat sig åt någon estetisk självkritik, och som om disharmonier var hans enda stora passionerade intresse i hela livet. Så såg han ut också: det finns inte en bild på honom utan konsekvent nerdragna mungipor.

Då finns det de som försvarar honom med, att han ju inte hade det så lätt här i livet. Han led ju under Stalin! Ja, visst fan led han under Stalin! Vem led inte under Stalin? Dock synes just Sjostakovitj ha lidit i viss mån mindre än andra. Han skrev ju sin lysande andra symfoni med kör och allt till Oktoberrevolutionens odödliga ära, i den tredje symfonin (också med pampig slutkör) hyllar han den Första Maj med dess Röda Torget-parader som proletariats diktators stora helgdag, även så sena symfonier som nr. 11 och 12 (1956-61) är lovprisningar till den röda revolutionens sak, och vad mer gjorde han inte för att musikaliskt grundmura Sovjetstatens otvetydiga moral? Själve Stalin hade anledning att vara honom tacksam, han fick Stalinpriset för sin pianokvintett opus 57 (1940), och 1949 komponerade han oratoriet "Sången om skogarna" som är ett lovprisande monument över Stalins heroiska ansträngningar för att omskapa hela naturen och anpassa denna efter Sovjetmänniskan. Han var deputerad i den ryska sovjetrepublikens högsta Sovjet och bar äretiteln "Den ryska Sovjetrepublikens

folkkonstnär", han mottog både Leninorden, Den Röda Arbetsfanans orden och massor med Stalinmedaljer, som han uppbar med stolthet. Visst hade han det svårt! Men andra hade det betydligt svårare, såsom Osip Mandelstam, som i motsats till Sjostakovitj valde att aldrig någonsin ägna sig åt rövslickeri.

Och visst är somlig av Sjostakovitjs anskrämliga musik imponerande. Har man bara hört första satsen i hans Leningradsymfoni (nr. 7) glömmet man den aldrig. Den är uppbyggd ungefär som Ravels Bolero: ett mycket enkelt och banalt tema tas om och om igen i ständigt stigande crescendo, som kulminerar i det outhärdliga, men Sjostakovitj går längre än Ravel. Dennes Bolero avbryts just när det blir intressant, men Sjostakovitj infogar i sin marsch hela Leningrads belägring (i vilken 600,000 människor omkom) i en ständigt stegrande och skärande förtvivlan, kriget slår igenom med hela sin fasansfullt omänskliga verklighet, här blir disharmonierna verkligen opportuna i sin målande realism, och det hela blir ett så ohyggligt uttryck för den totala omänskligheten och lidandet, att detta stycke om något av Sjostakovitj alltid måste förbli på repertoaren, om inte för annat så för att påminna framtiden om det ohyggliga 1900-talet när det var som värst.

Fakta och myt kring Sjostakovitjs Leningradsymfoni

Den är hans längsta symfoni och väl säkerligen den kändaste och mest populära, vilket i hög grad beror på dess ytterst spektakulära omständigheter. Den är tillägnad Leningrad och dess invånare under den 900 dagar långa belägringen 1941-44 som kostade en tredjedel av dess befolkning deras liv mest genom svält och kyla. När det var som värst dog folk på gatorna i sådana massor, att de helt enkelt som sopor måste svepas ner i kanalerna om morgnarna, och det kunde då mest handla om barn och även spädbarn. Under vintern 1941-42 dog det aldrig mindre än 3000 om dagen av umbäranden och svält, och först under februari började det minska till bara drygt 72,000 i månaden. Emellertid var symfonin ursprungligen tillägnad Lenin, hans liv och verk, och den var i princip redan komponerad före den tyska invasionen i juni 1941, då Sjostakovitj själv spelade utdrag ur den för sina vänner på piano innan invasionen var ett faktum. Det var först efter invasionen och genom Leningrads belägring som kompositören övergav dedikationen till Lenin för att i stället ge Leningrad och dess invånare den äran, mest med tanke på alla offren.

Den har en ganska imponerande inledning, som så småningom avlöses av det berömda marschtemat, som sedan dominerar hela symfonin och som gett den dess bestående berömmelse. Marschen har betecknats som både antihitlersk och antifascistisk, men den är i lika hög grad antistalinistisk, vilket tiderna efter Stalin mer och mer kommit att erkänna. Sjostakovitj själv underströk att den var antimilitaristisk. Den har en närmast satirisk prägel i de första takterna, men under marschens utveckling under ständigt tilltagande intensitet genom utvecklingen av dess former och instrumentation blir den mer och mer överväldigande i krigiskt allvar och manifesterar sig mer och mer som en protest mot själva kriget med alla dess fasor, som marschen under sitt framvältrande härjningståg mer och mer verkar åskådliggöra. Till slut når den så gott som outhärdliga dimensioner, medan dess disharmonier och larmande oväsen blir alltmer skärande. Till slut spårar den ut alldeles i det totala kriget, och ingenting blir kvar av någon melodi eller harmoni.

Marschen upprepas under sammanlagt tolv gånger utan någon variation där emellan men med ständigt tilltagande orkestrering och crescendo, precis som i Ravels *Bolero*, vilket gör den

överväldigande i sin verkan, samtidigt som dess monotoni och brist på omväxling gör den plågsam. Det saknas liksom sonatform. Marschsatsen avlöses sedan av ett långt *Adagio*, som skall vara tänkt som något slags Requiem, varpå vidtar en högtidlig och ståtlig avslutning, som räddar symfonin. Man kan dock och med nästan större behållning nöja sig med att bara höra den första halvtimmen, den effektiva delen, av symfonin som ialles är 80 minuter lång.

Naturligtvis förekom det problem med uppförandet under de rådande omständigheterna. Före krigsutbrottet hade Sjostakovitj haft problem med Stalins censur, den ständiga mardrömmen för alla Sovjetkonstnärer, men i och med krigsutbrottet släppte censuren, och kompositörer som Sjostakovitj, Prokofiev och Chatjaturian behövde inte längre finna sig begränsade till bara en esoterisk elit som publik utan kunde komponera och konserterna normalt och utan hänsyn till överheten. Ett värre problem blev i stället själva kriget, som ju skördade offer bland civilbefolkningen och även bland tillgängliga musiker, som var svåra att få ihop till en orkester för ett symfoniskt framförande, då många som inte omkom i bomber eller sköts ihjäl i stället måste tjäna som soldater vid fronten. Naturligtvis var det även svårt att komponera under ständigt pågående bombanfall och kanonbeskjutningar, och Sjostakovitj försökte tidigt lämna staden när den väl var belägrad. Emellertid blev han fast och kunde i likhet med de flesta inte komma ut därifrån, för vår vän och kollega Eino Hanski, en ungdom på den tiden, var enda flyktvägen över Ladogas isar till Finland, och Sjostakovitj fann sig helt enkelt tvungen att fortsätta arbeta på symfonin under kanonader natt och dag. Även detta satte naturligtvis sin prägel på symfonin, och på detta sätt avslutade han den andra satsen med dess outhärdliga öronbedövande marschlarm. Sedan lyckades han fly i oktober 1941. Därmed var han dock aldrig med om mer än själva inledningsskedet av belägringen utan stack därifrån så fort han kunde.

Första uppförandet ägde rum 9 augusti 1942, och man hade då med stor svårighet fått ihop en orkester, där dock flera medlemmar måste sitta i sina uniformer för att omedelbart efter konserten återgå till krigets verklighet. Symfonin har sedan alltid förblivit på repertoaren i synnerhet i Petersburg framför allt när det gäller att hedra de omkring 600,000 offren för Leningrads belägring, och detta var väl symfonins huvudsyfte enligt Sjostakovitj själv, som menade, att hans dedikation gällde den stad som Stalin ruinerat och som Hitler fullbordade ruinerandet av. Det bör kanske tilläggas, att den avgörande faktorn i att staden aldrig föll var att Mannerheim vägrade delta i belägringen från finsk sida.

Kommentar. Fastän det är hans tveklöst mest populära och flitigast framförda symfoni har den aldrig haft ett odelat positivt mottagande. De flesta vänner av rysk musik saknar efter 1917 den klassiska renhet som representerades av främst Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov och Rachmaninov och som genom revolutionen synes ha gått förlorad för gott, medan i stället Stravinskij, Sjostakovitj och Prokofiev hänsynslöst hängav sig åt att plåga sina publikörer med konsekvent kroniska disharmonier, som de verkar nästan envist självsvåldigt framhärda i hur illa de än låter, som om de inte själva hörde detta. Vi såg i förra numret hur Glazunov vittnade om att Stravinskij haft ”det sämsta gehöret av alla hans 2000 elever”, och även om Sjostakovitj och Prokofiev stundtals kan låta något bättre än Stravinskij, i synnerhet Prokofiev med sin intressanta och ofta briljanta och slagkraftiga originalitet, så förblir de dock överlag gnisslande och plågsamt disharmoniska. Det är bara undantagsverk av dem, och då i regel små, som är verkligt njutbara av dem.

Problemet är något som de själva var oskyldiga till då det var hela historien som ballade ur och aldrig mera lyckades hitta rätt efter 1914. På grund av att historien blev som den blev slocknade i stort sett hela den västerländska kulturen småningom ut under 20-30-talen genom att de kompositörer som

fortfarande kunde komponera klassiskt den ena efter den andra lade av inför de nya tidernas hopplösa missljud och även författarna slutade skriva riktiga romaner medan allt fler av dem i stället begick självmord – den långa raden av litterära självmördare är oöverskådlig. Genom historiens bulldozers bärsärkargång över världen ersattes kulturen av kommersialism, som dödade den. Under 1800-talet betraktades det som en heder om en pianist bosatte sig i ett hyreshus för att plåga sina grannar med pianoövningar upp till sju timmar om dagen, och hans exerciser med ofta förekommande larmande och ännu mer krampaktigt klinkande elever sågs som en ära. Under 1900-talet har förhållandet blivit det motsatta. Om en pianist i ett hyreshus vågar spela efter 10 på kvällen eller under några tider då det kan väcka någons misshag av någon anledning, till exempel om denne vill titta på TV, så hotas pianisten med vräkning om han inte blir vräkt, och några elever är inte att tänka på – det var villkoret för att jag skulle få flytta in i min senaste bostad. Högtalarterror med rockmusik tolereras och till och med uppmuntras genom att sponsras via högtalare genom restauranger och varuhus, medan pianister och violinister som står för något så unikt som levande musik bara för påfrestande oväsen.

Kort sagt, kulturen måste avkommersialiseras om den skall kunna överleva som kultur. Det går inte an att förbjuda konstnärer att bli konstnärer om de inte kan försörja sig på det, det går inte an att stämpla bokläsning, gatumusikantskap, komponerande, filosoferande och poesidiktning som onyttig verksamhet och parasitism på samhället, det går inte an att sätta kulturen på undantag som "onödigt ämne" eller skratta åt den som något otidsenligt och gammaldags, så som man gjorde på 70-talet åt begreppet "andlig odling" som stod för all bildnings mossighet. Kulturens fångenskap hos kapitalismen, som innebär att man inte vågar satsa på kulturkvalitet av brist på lönsamhet, (då kulturen har den egenskapen, att ju mera långsiktig den är, desto mindre lönsam är den kortsiktigt,) har precis samma förödande och förlamande verkan som exempelvis Sovjetunionens socialistiska byråkratis omöjliggörande av det individuella initiativet. Kulturen kan inte leva som slav under politiken, vilket politiken alltid försökt göra den till, med några få undantag som Athens Perikles och Lorenzo de' Medici i Florens, och i ett samhälle vars enda heliga, obligatoriska och oantastliga begrepp är "ekonomisk tillväxt" måste den kvävas i brist på andliga impulser. När Churchill under andra världskriget föreslogs att man av ekonomiska skäl skulle upphöra med att ge stöd åt kulturen, svarade han, "men det är ju det enda vi har att slåss för". Det skulle till ett andra världskrig för att få folk att inse den saken.

Sjostakovitj och andra sovjetkompositörer.

Sjostakovitj är tyvärr Sovjets ledande galjonsfigur i musiken, men lyckligtvis är han inte ensam. Det hade varit för sorgligt om det inte hade funnits alternativ. Hans femton symfonier tar nästan lika många timmar eller tolv CD-skivor, och ett mera trööstlöst företag än att lyssna igenom alltsammans får man leta efter. Man skulle ju vänta sig att en gammal kompositör blir snällare och bättre med åren, men med detta musikaliska flaggskepp för sovjetstaten är det tvärtom: den 15-e symfonin är den sämsta och gnälligaste. Bäst av hans symfonier är den nionde, för den är kortast. Man kan till nöds lyssna på den andra, för den är också kort, och man kommer inte förbi den sjunde, vars första sats är ett måste och vars sista sats är ganska pampig. Men alla de andra tolv symfonierna mår man bättre utan.

Ändå hade Sjostakovitj ibland även små lyckliga infall. Han kunde komponera angenämt, om han bara ville. Det finns bara två exempel på detta som vi känner till. Det ena är hans underbara "Ballettsvit nr. 1" från 1950, alltså ungefär från samma tid som hans lilla nionde symfoni, ett alltigenom betagande

och underfundigt melodiskt verk, som har fler minnesvärda melodier att bjuda på än alla hans femton mastodontsymfonier tillsammans – dessa har knappast en enda. Det andra exemplet är hans lilla vals, som användes som ledmotiv i Stanley Kubricks sista film "*Eyes Wide Shut*", en annan sällsynthet i kompositörens produktion i sin melodik och charm. För övrigt – ju mindre sagt om Sjostakovitj, desto bättre. Att han blev den sovjetiska musikens flaggskepp är bara ännu ett vittne om den sovjetiska statens och kulturens totala fiasko och bankrutt.

Hans store kollega *Sergej Prokofiev* hade inte turen att överleva Stalin. Ett ironiskt öde såg till att han dog exakt samma dag som Stalin, så att han inte skulle få nöjet att överleva honom en dag. Även Prokofiev utsattes (liksom Sjostakovitj, vilket i rättvisans namn måste nämnas,) för grova häcklingar och övergrepp från överhetens (Stalinregimens) sida men lyckades ändå åstadkomma bättre musik än Sjostakovitj. Prokofiev var femton år äldre, fick sin utbildning under Rimskij-Korsakov på tsartiden, älskade Skrjabin men avskydde Rachmaninov och fortsatte efter 1918 sin utbildning utomlands, där han stannade ända till 1936, först i USA, dit han reste över Vladivostok och San Francisco till New York, en resa som då tog fyra månader, och från 1922 i Paris. Han tvekade i det längsta om han skulle bli som Rachmaninov och Stravinskij och stanna utomlands som en högt uppburen emigré men valde till slut ändå att återvända till Ryssland, lyckligt omedveten om det grymma terrorvälde som just då inleddes på allvar av Stalin. När han väl kommit in i dennes stat igen var det för sent att vända tillbaka till friheten. Hans vänner kvar i västerlandet beklagade honom eller hånade honom, och somliga, exempelvis Andrés Segovia, förlät honom aldrig, tragiskt okunniga om de reella hopplöst tragiska för att inte säga traumatiska förhållandena i Ryssland.

I motsats till Sjostakovitj är Prokofievs musik alltid intressant med snudd på genialisk. Han har allt det som Sjostakovitj saknar, framför allt humor och en slående originalitet. Man hör genast på Prokofiev att han har fötts med musiken i blodet, hela hans väsen är bara levande musik, – han är helt enkelt genommusikalisk, vilket den stackars Sjostakovitj definitivt inte var. Prokofiev åstadkom bara sju symfonier men även sex baletter (främst "*Romeo och Julia*") och sju operor utom kammarmusik, tre pianokonsalter (liksom Tjajkovskij), två violinkonsalter, en cellokonsert samt en mängd filmmusik, främst till Eisensteins mästerverk "*Alexander Nevskij*" och "*Ivan den Förskräcklige*". 1941 fick han en hjärtattack som han dock hjälpligt repade sig ifrån, och hans arbetskapacitet tycktes inte bli lidande, i motsats till Sjostakovitj, den store partikompositören, som också fick hjärtproblem med tiden och blev invalid under dem.

Ändå framstår de kaukasiska sovjettonsättarna som de kanske intressantaste. Endast de tycks ännu ha kunnat skriva vacker musik. Det gäller främst *Aram Chatjaturian* (mest känd för baletten "Gayane" med den berömda "Sabeldans") samt *Merab Partsjaladze* (född 1924), den kanske ende posttsarryske romantikern i musiken, som bygger direkt vidare på Rachmaninov – varför framförs aldrig hans underbara pianokonsert opus 12 i väst? Chatjaturian var den förste efter Stalins död som krävde en avbyråkratisering av den sovjetiska musiken och förblev alltid något av en självständig rebell i motsats till Sjostakovitj och Prokofiev, som båda var rövslickare (av nödtvång). En annan suverän mästare är *Ofar Taktakishvili* (1900-65), mest känd för den symfoniska dikten "*Mtsyri*" efter Lermontov. Det verkar som om de kaukasiska mästarna bättre hade bemödat sig om att förvalta arvet från Borodin, Tjajkovskij och Rimskij-Korsakov än de misslyckade sovjettryssarna. Mycket av denna musik finns inte tillgänglig för oss, men den är väl värd att upptäckas.

Fotnot. Eino Hanski har kommit med det intressanta kompletterande materialet, att Sjostakovitj inte alls var i Leningrad när han komponerade sitt berömdaste verk "Leningradsymfonin". Han lämnade staden före tyskarnas svåra belägring, ty hade han stannat kvar hade han helt enkelt inte klarat sig, av vek konstitution som han var. Och även om han visserligen var följsam mot kommunistpartiet och leddes av deras direktiv och exempelvis skrev under papper riktade mot sådana som Sacharov och Solsjenitsyn, så ägnade han sig aldrig åt angiveri, vilket andra sovjetmusiker gjorde. Ej heller Prokofiev nedlät sig någonsin till sådant.

Gränsfall

Under vårvintern har vi fått njuta av flera intressanta "veckans konserter" i TV om de svåra förhållanden som Sovjetkompositörerna hade att brottas med som förföljda av tidernas kanske värste diktator Stalin. Sjostakovitj, Prokofiev och Chatjaturian blev alla tre brännmärkta av Stalin och i princip utvisade från hans samhälle, då de konkurrerade med honom om folkets uppskattning. Stalin tålde inte att ha någon annan på Sovjetunionens scen utom sig själv och sin absoluta dominans, och ingen tilläts dela den. Om folket vågade uppskatta en diktare eller musiker kunde denne nästan ofelbart räkna med förvisning eller något värre.

Naturligtvis blev musiken lidande av detta. Sjostakovitj kunde komponera underbar musik när han ville, men på grund av omständigheterna är nästan all hans musik dödligt trist och beklämmande. Han hyllades i sin ungdom som "Sovjetunionens Mozart" och bars fram som den nya tidens ledande kompositör och ådrog sig därför en sådan total oförsonlighet från Stalins sida, att han aldrig mer kunde komponera något vackert eller glatt. Alla hans symfonier utan undantag är tyvärr därför dödligt trista tillställningar och låter dessutom för djävligt. För att hitta den sanne Sjostakovitj får man därför leta sig till undantagen i hans alstring, de små parenteserna som kom till i skymundan när han vågade le för sig själv utan att Stalin såg det och hackade ner på honom.

Musikaliskt bättre klarade sig då armeniern Aram Chatjaturian, som kanske räddades just genom att han bokstavligen förvisades från Ryssland. Han återvände till Armenien och fick där komponera på undantag och åstadkom underbara verk, främst baletterna "*Gayaneh*", "*Maskerad*" och hans mästerverk "*Spartacus*". Han komponerade "*Spartacus*" i avsikt och hopp om att detta verk skulle beveka Stalin och få den grymme diktatorn att ta honom till nåder igen, men Stalin behagade dö utan att ha fått höra "*Spartacus*". Chatjaturian förblir den mest vitale och temperamentsmässigt mest intressante Sovjetkompositören, då hans exotiska kolorit är synnerligen och nästan oöverträffbart rikhaltig. Hans musik kan låta både tvättäkta spansk och amerikansk men är dock armenisk.

Den mest klassiska är dock Sergej Prokofiev, som också är den mest melodiska och begåvade av alla dessa. Han komponerade en "klassisk symfoni", och fastän han är modern och djärv i sitt tonspråk förblir han alltid fundamentalt melodisk. Hans balett "*Romeo och Julia*" är kanske den enda balett vars melodik och skönhet tål en jämförelse med Tjajkovskijs. Dessutom är han dock en stor humorist (och tål därvidlag en jämförelse med Musorgskij) och som sådan den originellaste och mest spirituella som Ryssland frambringat. Även han råkade icke desto mindre illa ut under Stalin, om dock hans öde blev mer ironiskt än hans martyrkollegers. Han kom undan revolutionen och hade en lysande karriär utstakad framför sig i Paris och Amerika, när han valde att återvända hem till Ryssland 1936, just när Stalinterroismen började på allvar. Likväl förblev han Ryssland troget till sin död, och hans slut blev det mest ironiska tänkbara: han avled samma dag som Stalin, den ryska musikens största förföljare någonsin.

Det finns även andra, men Prokofiev och Chatjaturian är de två som kommer att hålla, medan Sjostakovitj musikaliskt tyvärr saknade den genialitet och spiritualitet som krävdes för att andligen överleva sitt samhälles kvävande depressivitet.

Tragedin Richard Strauss och den klassiska musikens undergång.

Richard Strauss hade det maximalt väl förspänt från början. Han var den naturliga arvtagaren till både Wagner och Brahms, hans verk etablerades genast på den universella musikrepertoaren, han hade oerhörda framgångar med de dynamiska operorna "*Salome*" och "*Elektra*" och krönte dessa framgångar med den omåttligt populära och älskliga "*Rosenkavaljeren*", och första världskriget med alla dess omvälvningar berörde honom högst obetydligt. När han fyllde 60 år 1924 hyllades han av hela musikvärlden som dess ledande koryfé inom alla områden. Han förde vidare en tradition som legat obruten genom Brahms och Wagner, Mendelssohn och Schumann, Beethoven och Mozart och Haydn ända från Händels och Bachs dagar, och i motsats till Sibelius verkade han inte heller mattas av utan fortsatte med vidlyftiga operaprojekt i samarbete med den tidens främste diktare på tyska språket, Hugo von Hofmannsthal, som skrev libretton till alla hans bästa operor. Men plötsligt dog Hugo von Hofmannsthal 1929 mitt i nya projekt, och Richard Strauss måste se sig om efter en ny librettist. Den naturlige arvtagaren till Hugo von Hofmannsthal var då Stefan Zweig, och samarbetet mellan Strauss och Zweig började på samma utmärkt goda boliner som det alltid rullat på med Hofmannsthal. Det enda problemet var nazismen, ty Stefan Zweig var jude, och Richard Strauss hade en svärdotter som var judinna.

Därmed börjar den intressanta och tragiska delen av Richard Strauss liv. Under sina sista 20 år fick han se hela sin värld krossas i småbitar. När nazisterna tog makten 1933 hade Strauss och Zweig precis fullbordat sitt första stora samarbete, operan "*Die schweigsame Frau*", och den skulle ha premiär 1934. Nazisterna hade ingenting emot Richard Strauss. Tvärtom. De hade användning för honom. Goebbels värderade honom högt som propagandanummer för nazisternas sak. Utan att tillfråga honom gjorde Goebbels honom till chef för *Reichsmusikkammer*, alltså en sorts nazistiskt musikministerium. Det enda Richard Strauss begärde av livet var att få arbeta med sin musik, och så länge han fick göra det var han likgiltig för allting annat, i synnerhet för allt vad politik hette. Han struntade i nazisterna. De var honom fullständigt likgiltiga. När Toscanini avböjde att leda operafestspelen i Bayreuth 1934 på grund av nazisternas diskriminering av judar hade Richard Strauss ingenting emot att ta över taktpinnen. Men han vägrade att ge avkall på sitt samarbete med Stefan Zweig. Arbetet på "*Die schweigsame Frau*" fortskred under hård yttre press, men Strauss lyckades utverka partiets accepterande av projektet, och Hitler och Goebbels lovade till och med att närvara vid premiären.

Olyckligtvis beslagtogs Gestapo ett brev av Richard Strauss till Zweig där han illa dolde sin motvilja mot nazisternas förehavanden, och detta brev kom för Goebbels ögon. Därmed strandade projektet. Hitlers och Goebbels stolar stod tomma vid premiären, och efter fyra föreställningar lades operan ner efter påtryckningar från partiet. Richard Strauss fick fortsätta arbeta, men Stefan Zweig kunde aldrig mer på något sätt delta i något samarbete med honom eller ens någonsin mer återkomma till Tyskland eller Österrike.



Stefan Zweig rekommenderade en annan librettist, men Richard Strauss blev aldrig nöjd med denne, och det blev aldrig mer några framgångsrika eller ens färdiga operor. I stället kom kriget. Richard Strauss fick erfara hur Münchens anrika opera, där Wagners "*Tristan*" haft premiär, enligt många världens vackraste operahus, hur Wieneroperan och hur även operan i Dresden bombades till grus och sågspån. Då förstod Richard Strauss att det var slut med den tyska musiken.

Efter kriget vägrade han återvända till Tyskland eller Österrike, ty där skulle hans samröre med nazisterna nagelfaras. Han var över 80 år men hade inte undgått pinsamma förhör och tribunalsförhandlingar om han stannat kvar. Först 1947 frikändes han fullständigt från allt som han misstänkts för. Wilhelm Furtwängler var i samma sits som han. Även denne världens främste dirigent vid sidan av Toscanini hade valt att stanna kvar i Tyskland under nazisterna för musikens skull och därför komprometterats och fått fan för det efter kriget utan att vara det minsta skyldig till någonting annat än till att ha skött sitt arbete med musiken. En gång kom han till Göteborg efter kriget för att ge konsert och bemöttes då med fientliga demonstrationer mot honom som förment nazikollaboratör. Han sade då i foajén till en kollega: "Om de tar emot mig så, varför ber de mig då komma?"

Första världskriget likviderade en hel generation inte bara i England, Frankrike och Amerika utan fast mer i Tyskland. Andra världskriget likviderade resten och all möjlig återväxt. Richard Strauss dog utan arvtagare inom musiken. Han var den siste klassikern. När världen låg i ruiner efter det krig som kröntes med atombombens enda historiska användning och det mot civilbefolkningar var den enda musik som fortfarande levde schlagermusiken och i bästa fall intressanta musikaler. Den tradition som inletts så underbart med högbarocken under Bach och Händel och som levt obruten vidare ända fram till och med Richard Strauss var efter Dresden och Hiroshima levande begravd under de rykande ruinöknarna av det politiska godtyckets vanvettiga hänsynslöshet.

Kompositören

"Vad fan skulle de bomba Dresden för?"

Jag drog mig för att besöka honom, då jag aldrig hade tyckt om hans musik, men när jag hört hans sista verk, som gjort samma intryck på mig som vilket av musikhistoriens förnämsta *Requiem* av en Verdi eller Mozart eller Dvorak som helst, kände jag att jag måste ge honom en chans. Han var ökad som en torr gammal grinig gubbe, och han hade minsann mycket att beklaga sig över, då han i stort sett hade sett allt vad han hade levat för bli lagt i ruiner under sin senare levnad, som en annan Heinrich Schütz. Men denne var dessutom politiskt komprometterad, då han faktiskt tjänat världshistoriens värsta missdådare, och jag kände att jag var tvungen att be honom förklara sig. Kanske kände jag även rent instinktivt att det var denna chans jag var skyldig att ge honom.

"Kommer ni också för att gratulera mig till min sentimentala svanesång? Jag tackar er för era eventuella komplimanger, men tyvärr måste jag insistera inför er som inför alla andra att ni i själva verket ingenting har att komplimentera mig för. Mitt sista orkesterverk är bara ett beklagande och ingenting annat, ett patetiskt farväl till allt som var gott i den värld och som den självmant grundligt förstörde."

"Ändå hedrar det er att ni inte verkar direkt bitter. Ert livsverk föreligger ändå intakt, och era verk kommer alltid att spelas, hur mycket som än ligger i ruiner. Ni förblir den främsta mästaren inom ert område i er tid, och ingen kan mäta sig med er."

"Det är just det som är problemet. De båda världskrigen har förintat all återväxt inom den kvalificerade musiken. Det finns bara populärmusiker kvar, och de flesta är engagerade av filmbolag i Hollywood. Musiken är ihjälprostituerad, och det enda som vi utvecklade musiker kan göra i denna totalfördärvade värld är att ta avstånd från den med dödlig självisolering som resultat."

"Men Sibelius lever ännu, och han står tillsammans med er på er nivå."

"Han slutade komponera för tjugofem år sedan. Han såg hur det gick med världen och hur den riktiga musiken tog slut, alla dess ledande representanter dog ju ut under tjugotalet, som Busoni, Puccini, Stenhammar, Skrjabin, Fauré, Saint-Saëns med flera, medan bara misslyckade charlataner gjorde anspråk på att få leda musiken vidare i stället, som de där erbarmliga atonalisterna, rena bedragare allihop."

"Vem tänker ni på då?"

"Alla! Alla som över huvud taget ägnat den så kallade tolvtonsmusiken en tanke! Schönberg uppfann den när hans medfödda musikalitet dränktes i hans erotiska förvillelser, men till all olycka var han redan så etablerad att han fick efterföljare, misslyckade dårar och humbugar allihop, främst Webern och Berg men alltför många andra också. De förstörde den riktiga musiken och dess uråldriga traditioner! Det hade aldrig komponerats falsk musik tidigare bara för falskhetens skull! Ingen dåre hade tidigare givits tillåtelse eller möjlighet att upphöja falskheten till dogm! Och genom att den riktiga musiken släppte taget kom i stället den vulgära musiken fram och kom snart att dominera hela världen med sin billighet. Det är den musiken vi nu plågas med dagligen vart vi än vänder oss, till kaféer, restauranger, biosalonger, butiker, överallt denna hjärntvätt av bara slagdängor. Den musikaliska mänskligheten är reducerad till slavar under massmedial hjärntvätt!"

"Men ingen har ifrågasatt er musik. Den kommer alltid att hålla."

”Menar ni det? Ändå har jag fullkomligt vuxit ifrån den. Det är knappt att jag längre vill kännas vid mina tidigare operor. Jag medger att ’Rosenkavaljeren’ har en viss charm musikaliskt, där förekommer ju faktiskt en riktig valsmelodi, men de tidigare operorna är mest bara effekter och oväsen nästan utan en enda sångbar aria. Ja, jag medger min medskyldighet till musikens urspårning, jag lät mig förföras av den bombastiske Wagner, som revolutionerade operan i fel riktning, från lyrisk poesi och mänskligt pathos till storhetsvansinniga svulstigheter av överdrivna pretentioner, och jag byggde vidare på detta, dum som jag var. Samtidigt är mina Metamorfoser komponerade nästan som ett slags ånger och återkallande av alla mina later. Jag har skrotat Wagner för min egen del och återvänt till grunderna hos Mozart och Beethoven när det gäller den riktiga musiken. Den spårade ur med Wagner och Liszt, och bara med att återvända till den ledande världsmusiken före dem kan man hitta rätt i musiken igen. Det är vad jag försökt göra i mina Metamorfoser.”

”Samtidigt är de som ett monument över det sargade Tyskland.”

”Münchenoperan bombades ju. Varför bombar man operor i krig? Är krig bara till för att förstöra högkulturer, och vem kan vinna någonting på det? Vad fan skulle de bomba Dresden för? De allierade firas och firar sig själva som segrare, men det är en bluff lika total som den atonala musiken. Inget krig har någonsin producerat en segrare eller lett till någon seger. De har bara lett till etablerandet av lögnare och lögnare, som dess värre sedan beslagtagit världen. Egentligen är Hitler och hans fallna tusenårsrike mera sympatiskt än Stalin med sina allierade för att han åtminstone fick gå under som martyr med sitt rike för vad han trodde på.”

”Vad trodde han på?”

”Han trodde på en bättre världsordning än den som Versaillesfreden gjorde sig skyldig till. Jag kan inte försvara honom, som alla politiker spårade han ur, men allt vad han levde för var inte alldeles fel. Därför kunde jag samarbeta med hans anhang. Jag accepterade ansvaret för den tyska musiken som chef för *Reichsmusikkammer* för den musiks skull, som min ställning helt naturligt gav mig ansvar för. Av samma skäl stannade Furtwängler kvar i Tyskland. Han avskydde nazismen och vägrade någonsin göra en Hitlerhälsning, och efter att ha nödgats skaka hand med Goebbels menade han sig ha svårighet med att tvätta händerna rena igen. Och varför skall de då ge sig på oss för att vi anlitas av den politiska makten? Vi gjorde det inte för den politiska maktens skull utan enbart för musikens skull. Det är kanske det grundläggande felet med hela denna infernaliska tid, att politiken nödvändigt skall blanda sig i medborgarnas liv och göra dem beroende av den, som om det var politikens plikt att besudla alla sina slavar med dess skamligheters outplånliga smutsfärg. Nåväl, jag hoppade av, jag blev rasande när jag upptäckte hur det politiska partiet inte drog sig för att kränka enskilda medborgares innersta privatliv...”

”Hur gick det till?”

”De öppnade mina brev. De läste vad jag skrev till Stefan Zweig. Vi samarbetade, då han fortsatte där Hugo von Hofmannsthal slutade som min librettist, men när jag ondgjorde mig inför honom över hur nazisterna behandlade våra judar, min fru var ju av judisk härkomst, befallde de att jag skulle avbryta samarbetet med Stefan Zweig. Han var ju jude. Då avbröt jag samarbetet med *Reichsmusikkammer* och flyttade till Schweiz. Ändå vill segerherrarna ha mig komprometterad för att jag samarbetade med nazisterna för musikens skull. De kommer att bli besvikna. Jag dör inte för det. Jag har överlevt mig själv för länge för att låta mig drivas i döden av blodhundar som tror sig ha fått väderkorn på ett byte bara för att han försöker komma undan med att hävda att han tjänar kulturen.”

”Vad var egentligen nazisternas förhållande till Stefan Zweig? Hans bok om Fouché var ju högt beundrad inom nazistiska kretsar.”

”De ville inte att han skulle fly. När det gjordes razzia i hans hem i Salzburg efter påstått undangömda vapen av partimotståndare bad de ansvariga honom hövligt om ursäkt efteråt, men han gick ändå i frivillig landsflykt. Redan Leo Tolstoj hade ju råkat ut för samma sak och hotat gå i landsflykt men lät sig övertalas av sina egna och tsarregimen till att ändå stanna kvar, vilket han gjorde motvilligt för att umgås med flyktplaner hemifrån för resten av sitt liv – det sägs att hans slutgiltiga flykt var planerad till Bulgarien. Och jag tror inte att det var nazisternas mening att han skulle höra till bokbålsoffren. Själv hade han ju ett kluvet förhållande till nazisterna, han menade sig förstå dem och vägrade konsekvent ta parti emot dem, vilket han ändå ansåg sig tvungen att göra till slut när det gick som det gick under det andra världskriget – när hans egen mor i Wien blev illa behandlad gick det för långt. Men efter att slutgiltigt ha tagit parti mot nazismen, som ungefär var det sista han gjorde, begick han självmord.”

”Erich Maria Remarque menar att det lätt hade kunnat undvikas.”

”Naturligtvis hade det lätt kunnat undvikas. Men faktum är att han gjorde det. Och efter det började det gå illa för nazisterna. Det ser jag som ett fascinerande mysterium.”

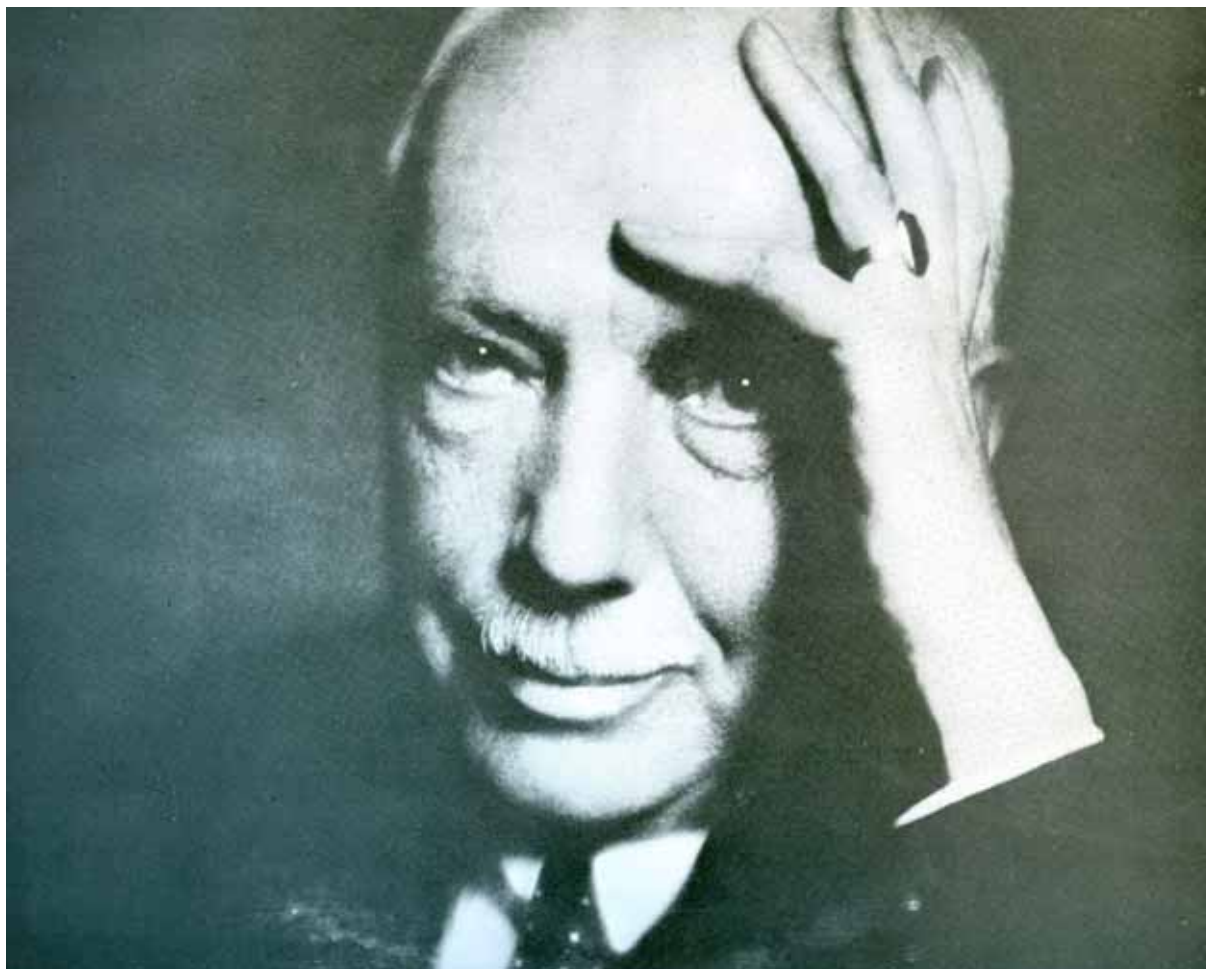
”Men han försvarade aldrig nazisterna, inte ens innan de kom till makten.”

”Nej, det gjorde han inte.”

”Kan de på något sätt försvaras?”

”Jag samarbetade ju med dem och lärde känna dem ingående. Liksom Carl Gustav Jung upplevde jag dem som en oavvislig naturkraft, som något av ett nödvändigt ont. De uppstod till följd av Versaillesfredens oförsvarliga förödmjukelse av de besegrade axelmakterna, så djupt hade aldrig någon segrare i något krig tidigare kränkt en besegrad fiende, och återstuderingen blev ofrånkomlig med tiden. Många såg denna fara redan 1919, framför allt president Wilson, världens enda helt nyktra politiker vid tillfället, men ingen tog några varningar på allvar, och Nationernas Förbund tilläts rinna ut i sanden. Men nazisterna ville inte hämnas på de omänskliga segrarmakterna. Deras främsta motivering och Hitlers var att bjuda bolsjevikismen i Ryssland motstånd, ty de såg klart och tydligt vilken fara för världen denna utgjorde. Den hade ju som uttrycklig och oförblommerad ambition att lägga under sig hela världen. Hitler hoppades i det längsta att Frankrike och England skulle gå med honom i det nödvändiga korståget mot kommunismen, men hans förhoppningar grusades långsamt men säkert och förintades definitivt när andra världskriget blev oundvikligt och de i stället gjorde gemensam sak med den stora fienden. Och nu har Stalin segrat och lagt under sig hela Östeuropa och delat Tyskland i två genom en järnridå separerade stater. Har världen blivit bättre för det? Kan denna värld verkligen mena att Hitler hade helt fel i allt?”

Det var hans slutgiltiga fråga till mig, som jag inte då kunde besvara. Han var beundransvärd, den sista förvaltaren av den stora västerländska klassiska musiktraditionen från Bachs och Händels dagar genom två århundraden under ständig förnyelse och utveckling till en hisnande skönhetsvärld av oförgänglig ovärderlighet, som kommer att överleva hela denna timliga monstrosa tillfällighetsvärld av skamlös politisering av allt mänskligt privatliv genom främst medial hjärntvätt, som dock kommer att blåsa över och försvinna, som alla politiska stormar och övergående kriser, för att ersättas av en annan helt ny politisk problematik, som det alltid har varit – medan Richard Strauss Metamorfoser överlägset reducerade hela det världspolitiska gyckelspelet till strunt inför det bestående Requiemet över Münchenoperans ruiner...



Schönbergs "Verklärte Nacht" och Richard Strauss "Metamorphosen" i jämförelse.

Båda är viktiga hörnstenar i 1900-talets musik och kanske de viktigaste, båda extremt skickligt komponerade och oöverträffade i sitt slag, men ack så olika varandra! Schönbergs "Verklärte Nacht" är höjdpunkten i hans ungdoms produktion av tonal musik och närmast expressionistiskt till karaktären i skildringen av ett erotiskt ämne: fästmon avslöjar för sin tillkommande att hon väntar barn med en annan, varpå han förklarar sig villig ta ansvar för barnet. Temat är alltså utmaning-upprördhet-försoning, och kompositören gestaltar detta djupt mänskliga känslorvall mellan olika ytterligheter, passion och svartsjuka, ömhet och innerlighet, smärta och lidande, storsinhet och medlidande, på ett makalöst sätt. Musiken lever och fluktuerar mellan olika temperamentsfaser likt havets vågor genom dramatiskt skiftande väderlekar, och ingen kan undgå att bli berörd därav. Det är helt enkelt dynamisk ren musik men helt utan form och struktur. Det är absolut musik som kastat loss från jorden. Det är bara känslor utan konkretisering och innehåll, och vid närmare analys av den totala formlösheten kan man förstå att Schönberg senare spårade ur totalt för att helt ägna sig åt ensidigt omusikalisk musik. Han saknade fotfäste från början, och i sin livslånga krampaktiga ansträngning att finna det gick han bara mera vilse hela tiden – under ständig förgiftning (liksom Stravinskij) av nikotin, koffein och alkohol.

Samtidigt markerar "Verklärte Nacht" slutpunkten i dekadansens långa utförsökning i 1800-talets stora trygghetsepoks slutskede, då det redan vid sekelskiftet experimenterades vilt inom alla skapande områden för att hitta nya former och bryta sig ut ur de gamla, ur konventionalismens etablissemang och

ur den akademiska slentrianen. "*Verklärte Nacht*" är ett lyckat sådant exempel som tyvärr aldrig fick någon efterföljd då dess egen kompositör själv spårade ur med hela världen.

Richard Strauss "*Metamorphosen*" komponerades efter andra världskriget under hans långa levnads afton och skiljer sig extremt från hela hans övriga produktion. Man skulle kunna kalla verket ett instrumentalt Requiem, för det har den karaktären. Det är en enda lång tät och intensiv passionerad lamentation, nästan som ett gravmonument över hela den tyska musiken, ty han var den sista förvaltaren av en tradition som grundlades 250 år tidigare av Bach och Händel: den stora tonala musikens nästan gotiskt katedrala tradition av himmelssträvande översvallande former genom opera och oratorium, stor kör och stor orkester. Richard Strauss var den sista som behärskade hela den apparaten, och "*Metamorphosen*" är som hans testamente med uppmaningen, att "se vad vi har åstadkommit och hur långt vi har kommit, och det är inte för sent att fortsätta. Ännu kan allting bli bra. Tyskland ligger i ruiner med hela vår kultur, våra operor har bombats ut och våra musiker förvandlats till krigsinvalider eller stupat, men musiken finns kvar. Det är bara att börja arbeta om på nytt från början."

Om "*Verklärte Nacht*" i många avseenden betecknar avslutningen på en epok och sätter punkt för musikens tekniska utveckling när det gäller komposition, så pekar i stället "*Metamorphosen*" framåt och kan betecknas som en återuppståndelse och ny början. "Det värsta är över, allt finns kvar, och det är bara att fortsätta."

Problemet är bara att denna rena strukturellt grundmurade musik har tillåtits bli överröstad av 1900-talets barbaris största sorgbarn antimusik i form av atonal musik och all annan omelodiös musik. Strauss förnekade aldrig melodins huvudroll i musiken och betonar den i stället med övertydlighet i sitt sista stora verk, som i sin klarhet och renhet stryker ett streck över allt 1900-talets barbari, kaos, missljud och övriga universella vanvettsresultat och visar var vi alla hör hemma: i den absoluta harmonin genom mänsklig samklang.

Under nyårsfirandet i Danmark var det intressant att konstatera, att i denna lilla monarki, vars förre gamle monark var utbildad dirigent och den nuvarande är konstnärinna, förekommer en radiokanal som 24 timmar om dagen spelar enbart klassisk musik med så litet prat emellan som möjligt. Det är bara hela stycken, hela symfonier och sonater, hela operor och requiem som framförs, inga brottstycken, inga sönderhackningar och inget onödigt prat: ett exempel för alla andra länder att ta efter, då ju visst den klassiska musiken måste anses som ett kulturarv som det borde ligga i alla nationers intresse att odla för den egna personliga och nationella förkovrans skull, då klassisk musik aldrig kan vara annat än uppbygglig genom sin harmonierande natur.

Nazidirigenterna

De är tre till antalet, och alla var de främst i världen under sin tid: Richard Strauss, chef för *Reichsmusikkammer*, Wilhelm Furtwängler, Hitlers favoritdirigent, och Herbert von Karajan, helt frivilligt inskriven i nazistpartiet.

Efter kriget blev de alla tre av segrarmyndigheternas inkvisitorer ansatta av liknande förhörsmetoder som knäckte Knut Hamsun. Låt oss ta dem en i sänder.

Richard Strauss hade en judisk sonhustru men ärades ändå som Nazitysklands högsta musikaliska ledare, och han komponerade operor till libretton av judarna Hugo von Hofmannsthal, tills denne dog, och sedan Stefan Zweig. Samarbetet med denne, hur hjärtligt och fruktbart det än var, då de var bästa vänner, ledde till problem, när partiet krävde att Zweigs judiska namn skulle avlägsnas från deras opera "*Die schweigsame Frau*" när denna iscensattes. Strauss vägrade. I ett brev skrev han vad han tyckte om nazisterna, vilket inte var särskilt smickrande, som kom i händerna på *Gestapo*. Det betydde slutet för honom som chef för *Reichsmusikkammer* och räddade kanske hans ära som kompositör.

Ett av hans mest okända och märkligaste verk är enaktaren "*Friedenstag*" från 1938, som tilldrar sig i en belägrad borg i 30-åriga kriget och är i grunden en pacifistisk historia, i vilken det framgår tydliga undertoner av protest mot Tysklands politik och regim. Som opera erinrar den mera om Beethovens "*Fidelio*" än vad den liknar någon av hans andra egna operor. Den producerades, men produktionen lades ner när kriget började.

Utan honom hade troligen hans judiska sonhustru och hennes familj blivit offer för nazisterna, han skyddade dem med att leva tillsammans med dem, och det räckte med att han lämnade dem tillfälligt, så blev de arresterade. De räddades genom att han skyndade tillbaka, men deras liv var i princip under ständig arrest så länge kriget varade. När amerikanerna kom till Österrike vid krigsslutet skyddades han av dem, och han slapp trakasserier under sina sista år.

Wilhelm Furtwänglers fall är kanske det intressantaste av de tre, då han från början definitivt var emot nazisterna. Han gick aldrig med i partiet, och det finns en journalfilm som visar honom hur han skakar hand med Goebbels och sedan vänder sig bort och torkar av handen med en näsduk. 1934 förbjöds han att dirigera Paul Hindemiths "*Mathis der Maler*", varför han i protest avgick som chefsdirigent för Berlinoperan. Toscanini, som sällan berömde en annan dirigent, rekommenderade honom som sin efterföljare som chefsdirigent för New Yorkfilharmonikerna, och Furtwängler var hågad att acceptera, när Göring propsade på att han skulle tas till nåder och återupprättas som Berlindirigent. Då ändrade sig amerikanerna, och Furtwängler lämnades knappast något annat val än att stanna kvar i Tyskland.

"Jag visste att Tyskland var i svår kris; jag kände ansvar för den tyska musiken, och det var min plikt att efter bästa förmåga klara krisen. Bekymret att min konst utnyttjades för propagandaändamål måste träda tillbaka för det större bekymret med den tyska musikens bevarande, med nödvändigheten att förmedla musik till tyskarna genom deras egna musiker. Dessa människor, landsmän till Bach och Beethoven, Mozart och Schubert, var nödsakade att fortsätta leva kontrollerade av en regim som var besatt av totalt krig. Ingen som inte själv levde här då kan ha någon föreställning om hur det verkligen var."

"Menar Thomas Mann" (som kritiserade Furtwängler) "verkligen att 'Himmlers Tyskland' inte skulle tillåtas att få spela Beethoven? Fattar han inte, att det aldrig har funnits ett folk som haft starkare behov och längtan efter att få höra Beethoven och hans budskap av frihet och människokärlek än just dessa tyskar, som tvingades leva under Himmlers terror? Jag kan inte ångra att jag stannade med dem."

Faktum är att han utnyttjade sitt inflytande till att hjälpa judiska musiker att fly från Tyskland. När han efter kriget ansattes av allierade förhållsledare, som skulle gå till rätta med nazisternas kollaboratörer, försvarade han sig med, att hans huvudsakliga uppgift i Tyskland och Österrike hade varit att försvara kulturen mot det nazistiska inflytandet. En av dem som stödde honom helhjärtat var den ukrainska violinisten och juden Yehudi Menuhin.

Det var Albert Speer som direkt rådde Furtwängler att ändå fly från Tyskland, för att undgå ett

nazistiskt tillrättagående med honom – den mest dugliga av alla tyska militärer, fältmarskalk Rommel, hade ju av nazisternas tvingats till självmord. Han flydde efter en konsert i Wien 28 januari 1945 till Schweiz, en konsert som åtminstone delvis bevarades genom en ljudupptagning med bl.a. Brahms andra symfoni, som är något av det finaste som finns inspelat av Furtwängler.

1949, när han rentvåtts efter många om och men, accepterade han ett erbjudande som chefsdirigent för Chicagos symfoniorkester, vilket dock väckte protester, främst från Artur Rubinstein och Vladimir Horowitz, så att erbjudandet togs tillbaka. I stället återfick han Berlinerfilharmonikerna.

Som dirigent var han fullständigt unik genom sin helt subjektiva inställning till musiken. Han menade att musiken var en naturkraft och att den måste få leva själv sitt eget naturliga liv, varför han egentligen inte ledde sina musiker utan mera 'deltog' med dem i musiken, som om all musik var kammarmusik. Han var världens uslaste taktslagare, hans stil som dirigent var närmast tafatt, medan han i stället var fenomenal på att få fram rätta stämningar och klanger. I princip är alla de inspelningar med honom som finns oöverträffade. Han ägnade sig helst åt Beethoven, Brahms och Bruckner.

Pjäsen "*Taking Sides*" av Ronald Harwood (1995) handlar om amerikanernas tillrättagående och förhör med honom i Berlin 1946. Den gjordes till film 2001 med Stellan Skarsgård som dirigenten, en av hans intressantare karaktärstolkningar.

Hans efterträdare som dirigent för Berlinerfilharmonikerna blev Herbert von Karajan, som i denna månad fyllde 100 år, och som 1933 helt frivilligt gick med i det nationalsocialistiska partiet och det i Salzburg, Österrike, fem år före Anschluss. Han var österrikare av grekisk börd, och hans medlemskap i nazipartiet har alltid försvarats med att han gjorde det bara för karriärens skull. Det faktum att han gjorde det redan 1933 i Österrike motsäger detta. Tyskt medlemskap i partiet antog han först 1935, och då gällde det karriären: vid den tiden pågick det nazistiska utrensningar av 'icke lämpliga element' inom ledande kretsar, och det är mycket möjligt att Karajan aldrig kunnat bli dirigent i Ulm och Aachen utan detta medlemskap. Andra dirigenter som stannade kvar och arbetade under nazisterna var Ernest Ansermet, Karl Böhm och Hans Knappertsbusch, bland andra. Vad som kanske mest av allt komprometterar Karajan är att han aldrig tvekade inför att inleda en konsert med "*Horst Wessel Lied*", nazisternas musikaliska stridsrop, vilket han till och med vågade göra i Paris inför fransmännen. Dock var hans andra hustru Anita Gütermann av judisk börd, och han utstod obehag för hennes skull. När han trakasserades på denna punkt av nazisterna övervägde han att avsluta sitt medlemskap, och han drog sig för att medverka vid officiella nazistiska evenemang.

Ledande musiker som senare bojkottade honom var Isaac Stern, Richard Tucker, Jitzhak Perlman och Artur Rubinstein.

Även som dirigent var han kontroversiell. Hans inspelningar med Berlinerfilharmonikerna av Beethoven, Schumann, Mendelssohn och Brahms är helt suveräna, medan han fullständigt misslyckas med alla ryssar, Bruckner och egentligen är kass som operadirigent, då han inte tar hänsyn till sångarna och konsekvent prioriterar klangen på bekostnad av dramatiken. Georg Solti påtalade med all rätt denna fatala brist hos honom.

Alla tre, kan man dock säga, hade det gemensamt, att de fick sina liv förstörda av nazismen men att de ändå lyckades rädda musiken. Musiken räddar även deras liv och ansikten inför musikhistorien, som alltid kommer att förbli dem tacksamma, främst Furtwängler.

Dirigenten.

Det var en sådan konsert man inte ville missa, det var ju inte varje dag eller ens varje år som en sådan unik dirigent kom till den stad jag råkade bo i, och konserten överträffade mycket riktigt till och med mina högsta förväntningar. På programmet var bland annat en symfoni av Bruckner, kanske den fjärde, en tonsättare som denne dirigent hade en särskild förståelse för. I pausen gick jag ut för en nypa frisk luft och förvånades då av att det utanför hade samlats en folkdemonstration mot dirigentens förekomst i landet. Den på plakat föregivna anledningen var att han hade varit nazist. Förbryllad gick jag in igen och mötte där en judisk kollega, som just hade varit inne hos dirigenten. Hon var mycket upprörd. "De har lämnat honom alldeles ensam, ingen vill kännas vid honom, medan man inte kan dölja demonstrationerna för honom, som bara gjort honom ledsen. Vet du vad han sade till mig?" Nej, det visste jag inte. "Han frågade mig helt sakligt men mycket bedrövat: 'Varför ber de mig då komma?'"

Detta fick mig att besluta mig för att försöka träffa honom. Jag frågade henne, om jag möjligen kunde få bjuda honom och henne på middag efter konserten. "Gå in till honom," sade hon, "du hinner. Han blir säkert glad."

Det var liksom vad han behövde – en vän i prövningens stund. Hon kom inte själv med, antagligen för att hon tänkte, att det var bäst att jag fick vara ensam med honom. Jag visste ju vad nazitiden hade handlat om, medan hon hade kommit undan.

Han blev mera lättad än glad över min inbjudan, och direkt efter konserten tog jag honom diskret med till ett anspråkslöst ställe, där vi kunde sitta i ett hörn och samtala i fred. Samtalet blev långt.

Till en början var han mest bara upprörd: "Nazisterna hade inga varmare anhängare och sympatisörer utanför Tyskland än här, medan de utan att blygas efter kriget ändrar ansikte och blir offentliga nazisthatare, bara för att dölja att de var anhängare så länge det gick bra för dem. Och så angriper de mig, den siste som någonsin ville ha med dem att göra. Richard Strauss gick med på att bli chef för deras riksmusikkammare, och Karajan var entusiastisk som nazist från början. Jag älskade bara Wagner. Närmare nazismen än så kom jag aldrig, och det var väl det enda jag hade gemensamt med den, om vi dock förstod Wagner annorlunda. De försökte ju även inordna Beethoven i sin ideologi, av alla kompositörer den som hårdast vände sig mot varje slag av diktatur. Bruno Walter lämnade ju landet i god tid och många andra ledande musiker med honom. Richard Strauss blev ganska snart förbannad och satte sig i säkerhet. Alla de andra skall vi inte tala om, inte bara judar, utan även Remarque, bröderna Mann och deras familjer, författare som fann sig levande brända på bokbål och berövade all kontakt med sitt modersmåls publik. Varje förnuftig och tänkande människa ville ingenting hellre än lämna landet tills mardrömmen var över, men de flesta kunde det inte, därför att de var pliktmedvetna. Om alla andra ledande musiker lämnade Tyskland, vem skulle då ta hand om musiken? Inget land var så fyllt av musiker som Tyskland, och den stora majoriteten var tvungen att stanna kvar för sina familjer och sina jobb. Jag kunde ju inte svika dem, i synnerhet inte när så många andra gjorde det."

"Kunde ni förstå Karajan och hans ställningstagande för nazismen?"

"Jag försökte förstå honom. Jag försökte intala mig att han bara gjorde det för karriärens skull, han var ju bara en tjugooåring när nazisterna tog över och måste tänka på sin nödvändiga framgång, men dess värre delade han nazismens ideal. Han köpte allt nonsens om rasrenhet, rasöverlägsenhet och hela den vidriga rasismen, som var världens mest omänskliga företeelse, men han lät sig ryckas med. Ja, jag kunde förstå alla dem som kunde ryckas med, alla kan ju inte vara särlingar och tänka själva, och han bytte ju sida sedan när väl det förfärliga kriget kommit i gång och manifesterade den totala politiska

urspårningen, som om ingen lärt sig av det första världskriget, som var en mindre urspårning men lika fullt en total urspårning, ett katastrofalt oförlåtligt misstag av vår kejsare, som var den enda som hade kunnat avstyra det men som i stället satte i gång det. När väl det andra världskriget kommit i gång ville ingen vara med längre. Det var det sista det tyska folket hade velat uppleva, men när angreppet på Polen väl ägt rum och krigsförklaringarna kommit från England och Frankrike var det bara att finna sig i *fait accompli*, följa med och göra det bästa av saken. Jag satte på mig mina skyggglappar och försökte koncentrera mig på musiken, som var det enda jag och Tyskland hade kvar. Åtminstone vi överlevde.”

”Dock åtnjöt ni en utomordentlig uppskattning av det nazistiska ledarskiktet.”

”Jag äcklades av dem. Varje gång Goebbels på hjärtligaste vis skakat hand med mig tvättade jag händerna efteråt men kunde inte bli av med smutsen, då den inte var påtaglig utan andlig. Vi musiker är så överkänsliga. Det har vi alltid varit. Mendelssohn upplevde en liknande andlig besmittelse bara vid läsningen av ett partitur av Berlioz och klagade på att han inte kunde bli av med besmittelsen efteråt. Säg vad man vill om Berlioz och hans musik, den må vara intressant men är sällan vacker och aldrig romantisk, men som människa och ande var han fullkomligt ren och ädel, och ’Trojanerna’ är bättre än de flesta av Wagners operor. Men ni kan kanske förstå den oerhörda smuts man kände sig inpyrd med varje gång man kom i närheten av den nazistiska makten. Och den mardrömmen måste vi tänkande tyskar som måste stanna kvar genomlida under tolv olidliga år. Våra själar blev sargade för evigt, och vi kommer aldrig att kunna rehabiliteras eller få någon upprättelse. Vi straffades för att vi led, och bestraffningen fortsätter efter kriget.”

”Vad tror ni Wagner hade tyckt om nazismen?”

”En intressant fråga. Jag tror han hade reagerat som Karajan. Han hade varit entusiastisk till en början, nazisterna satte ju faktiskt Tyskland på fötter efter femton år på kryckor och misslyckade operationer, som bara gjort skadorna värre, och när äntligen någon återgång till ett normalt och anständigt liv såg ut att gry kördes vi över av tanks igen genom den stora depressionen, som inte erbjöd någon ljusning på minst femton år till. Då kom Hitler och sade: ”Vi ska fixa det,” och gjorde det. Jo, jag kan förstå Karajan, och en Wagner hade utan tvivel slutit upp med hela sin arsenal som extrem lojalist, såsom Leni Riefenstahl. Men så fort kriget bröt ut hade han sjappat, utan tvekan, och resolut tagit motsatt parti. Wagner var alltid en revolutionär och tålde inte politiska övergrepp.”

”Och hur tror ni han som antisemit hade reagerat inför uppenbarelsen av koncentrationslägrens fasor efter kriget?”

Nu sänkte han rösten. ”Ni måste tro mig,” sade han, ”aldrig någonsin hade vi kunnat föreställa oss något sådant. Alla hederliga tyskar som överlevde kriget och utsattes för detta ville begå självmord. Vi ville inte fortsätta längre. Vi hade blivit bedragna i en så förintande grad, att det var mera svåruthärdligt än hela kriget. De bombade sönder hela vårt land och alla våra städer, de flestas liv blev ödelagda, men koncentrationslägrens sanningar var många gånger värre. Man kunde uthärda och överleva förstörelse och ruiner, stupade och förolyckade släktingar och vänner och många som dog genom självmord eller bara försvann, men koncentrationslägrens ohyggliga ondska förintade en i själen. Det gick inte att gråta eller klaga. Det var en andlig våldtäkt på ett helt folk. Nej, jag kan inte tala om det.”

Och denne dirigent utsattes för aggressiva och hånfulla demonstrationer med krav på att han skulle resa hem igen när han kom som gäst till vårt land, som inte ens varit med i kriget och därför inte kunde förstå vad hela världen för övrigt hade gått igenom, med anklagelser mot honom som nazist. Ingen kunde dirigera som han, under hans ledning återföddes all musik som han dirigerade, han hade den underbara förmågan att nästan improviserande nyskapa all musik han tog sig an, och hans tolkning av

”Tristan och Isolde” har aldrig överträffats. Han hade magin i sin hand. Hans namn var Wilhelm Furtwängler.

http://www.furtwangler.net/inmemoriam/data/bio_en.htm

"Om jag lever idag, har jag denne store man att tacka för det. Furtwängler hjälpte och skyddade ett stort antal judiska musiker, vilken attityd utmärker ett högt civilkurage då han gjorde det under nazisternas ögon i själva Tyskland. Historien skall döma honom rätt."

- *Hugo Strelitzer.*

Ralph Vaughan Williams' nio symfonier

Ralph Vaughan Williams var en grov björn, och det förblev han hela livet. Inte att han var människofientlig eller elak, utan snarare var han liksom Verdi bara något ohyvlad och otymplig i sättet. Hans lärare i komposition i Cambridge ondgjorde sig över att han envisades med att satsa på att bli kompositör fastän han aldrig lyckades lära sig något. Men trägen vinner, och sin brist på snille och snabbhet kompenserade han, liksom Verdi, med en envishet och målmedvetenhet utan några gränser. Betecknande för honom var att, när hans första fru dog vid 80 års ålder 1951, han gifte om sig nästan omedelbart. Och faktum är att han under 50 år förblev Englands dominerande musikpersonlighet och ledande kompositör.

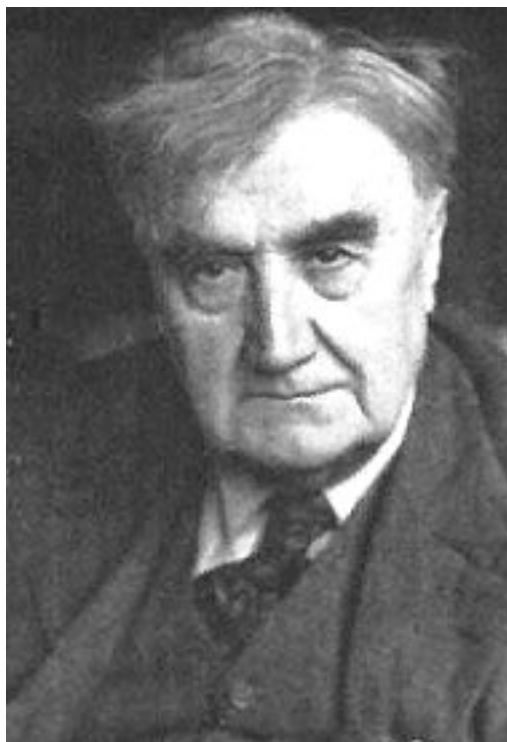
Hans inställning var dock inte idealistisk utan snarare realistisk. Han röstade i hela sitt liv på Labour-partiet utom vid ett enda tillfälle, 1945, när han ansåg att de konservativa borde få fortsätta, och det var ju då Churchill förlorade valet och det inte enbart för att Ralph Vaughan Williams röstade på honom. Han blev tidigt ateist och förblev så hela livet, men det var en humanistisk ateism – hans mormor var Charles Darwins syster. Han delade fabianernas socialistiska grundinställning och medkänsla med *the underdogs*, och hans medmänsklighet dominerar hela hans liv och genompyr all hans musik.

Den första symfonin är kanske den bästa: en körsymfoni med solister på poem av Walt Whitman, som bara handlar om havet, i fem utsägligt smäktande satser, som hela vägen tornar upp sig och blir bättre och bättre, även om kanske Scherzo-satsen tar priset i originalitet och underfundighet. "*A Sea Symphony*", fullbordad 1909, följs sedan av tvåan, en mycket raffinerad helt instrumental "Londonsymfoni", medan den tredje sedan är en mycket idyllisk pastoralsymfoni. I den fjärde är avslutningssatsen intressantast, den är ett briljant raljerande med 30-talets militarism, och 1939 förbjöds allt framförande av den i Tyskland. Den femte brås på Sibelius, som den är tillägnad "*in sincere flattery*", medan den sjätte är hans mest originella och dynamiska symfoni med andra världskriget som bakgrund. Den kan sägas vara Williams motsvarighet till Sjostakovitjs 'Leningradsymfoni' med kriget hela tiden i gastkramande närvaro. Ändå förnekade han själv bestämt att den var en krigssymfoni, men det går inte. Det går inte att förtränga närvaron av det andra världskriget genom hela denna förfärliga symfoni.

Den sjunde symfonin, som i denna månad fyller 50 år, är kanske dock den märkligaste: '*Sinfonia Antarctica*' bygger på hans egen filmmusik till filmen om Robert Scotts sista expedition till Sydpolen med John Mills i huvudrollen. Williams utarbetade sedan filmmusiken till en hel symfoni i fem satser med bland annat en mycket effektiv orgel och, naturligtvis, väldigt mycket vindmaskin, då det ju blåser så kallt i Antarktis – denna vindmaskin tar omsider över hela orkestern och hela symfonin. Han arbetade

länge med denna motsträviga symfoni, i vilken han utexperimenterade flera nya instrument och slaginstrument, och symfonin skiljer sig från alla hans andra som kanske hans mest personliga, originella och framför allt nyskapande verk. Musiken är en gripande, stark och ytterst suggestiv illustration av mänskliga strapatser och lidanden i kamp mot omänskliga förhållanden. Man kan i den musiken läsa in kanske hela mänsklighetens kultursituation under 1900-talets kataklysmor. Den har aldrig gjort någon större succé, varför den egentligen fortfarande väntar på att upptäckas och få sitt rättvisa erkännande.

De två sista symfonierna är sedan mindre märkvärdiga och något trötta, de kom väl till mest för att han bara inte kunde sluta komponera utan fortsatte av bara farten, och den sista fullbordades så sent som 1957, när han var 85 år gammal.



Hans sista tio år var hans mest aktiva. Han mognade långsamt, han levde långsamt, han utvecklades långsamt, och först efter andra världskriget slog han ut i sin fullaste blomning och ägnade sig då även nästan frenetiskt åt väldiga världsturnéer framför allt i Amerika. Han hade inte rest mycket tidigare. Under första världskriget tjänstgjorde han visserligen som ambulansförare i Grekland och senare som officer i Frankrike, men annars reste han inte mycket utan förblev mest bara i London hela tiden. Hans bästa vänner var kollegan Gustav Holst, den svenskättade kompositören som komponerade 'Planeterne', som dock dog redan 1934. Dirigenten Sir Adrian Boult blev sedan hans bästa vän och den främsta uttolkaren av hans musik, och den nära vänskapen varade livet ut. Andra nära vänner till honom var hans studiekamrat Bertrand Russell och Sir John Barbirolli, hans lärare Max Bruch, Edward Elgar förstås och Maurice Ravel, som han lärde sig mycket av. Purcell, Puccini och Sibelius var väl annars de som mest influerade hans dock mycket personliga musik.

Williams blev väl som en naturlig efterträdare till Elgar, men Williams är mycket intressantare än sin mästare. Han är mera bisarr och originell, har en mycket starkare kryddning, struntar fullkomligt i publiksmaken, vågar vad som helst, men är alltid klangskön och generös och mera smäktande än Elgar. Som kontrapunktiker är hans Englands kanske förnämsta genom tiderna, och det har han mest att tacka

Bach för, vars musik han gjorde förnämliga uttolkningar av, främst 'Mattheuspassionen'. Det finns en värme i Williams musik som mellan alla de hemska moderniteterna framstår som det skönaste i brittisk musik. Tyvärr har Ralph Vaughan Williams själv aldrig fått någon naturlig efterträdare.

Ralph Vaughan Williams första symfoni

Det är inte vilken symfoni som helst utan en gedigen körsymfoni med kören som huvudperson genom alla fyra satserna, medan de båda solisterna, en sopran och baryton, bara gästspelar ibland. Därjämte är symfonin Williams enda symfoni som ansluter sig till den stora romantiska traditionen med högt utvecklad formarbetning. Redan i den andra symfonin uppvisar Williams tendenser åt modernistisk frigörelse, och han nådde sedermera aldrig mera upp till sin första symfonis höga musikaliska nivå. Ingen är mera genomarbetad eller kommer ens tillnärmelsevis i närheten av den första vare sig i längd eller i utförlighet och musikalisk-melodisk rikedom. Den uruppfördes 1910 i Leeds under en konsert där Sergej Rachmaninov senare var solist i sin egen andra pianokonsert, och fastän symfonin var illa repeterad väckte den intresse och publikens engagemang, så att den aldrig försvann från repertoaren.

Det är naturligtvis havet det handlar om i denna utomordentliga och egentligen enda riktiga "*Sea Symphony*" där textmaterialet är hämtat från Walt Whitmans "*Leaves of Grass*", den så kallade luffarbibeln av enbart formlösa dikter utan annat egentligt innehåll än diktarens nakna observationer i världen och naturen. Dikterna är således egentligen ganska platta och enfaldiga, medan musiken är desto mera och förvånansvärt inspirerad. Man frågar sig hur en tonsättare kunde inspireras av sådana simpla dikttexter, men det är havet som inspirerat mer än Whitman. Undantaget bland de fyra dikterna utgörs dock av den sista, som också musikaliskt är den mest inspirerade satsen.

I den första satsen ser dikteren havet och skeppen med sina vita segel, som sväller i vinden. Dikten beskriver skeppen med sina flaggor och sjömännen ombord med sina sånger och skummet som yr där de seglar fram, allt minutiöst beskrivet, medan musiken beskriver det hela ännu bättre.

I den andra långsamma satsen står dikteren ensam på stranden och gör en stilla betraktelse över tiden hur den omspanner allt. Den tredje satsen är en scherzosats med visslande vindar och gurglande vågor, där strömmarna skrattande följer i skeppets kölvatten. Det är en formidabelt virtuos sats, där tonsättaren fått in allt sitt bästa humör och är det enda stället i symfonin där man kan skönja en del typiska viktorianska "pomp-och-ståt"-liknande element.

Den fjärde satsen är som en hel symfoni eller symfonisk dikt i sig. Även texten är mer omfattande och bär titeln "*The Explorers*" ("Upptäckarna") och inleds återigen med en betraktelse över havets omätlighet. Från Adam och Eva går sedan dikteren igenom hela mänsklighetens vandringar och undrar varthän och varför, vadan denna oro och rastlöshet, och vad berättigar dessa oupphörliga irrfärder? Denna tankegång leder dikteren fram till Själen och till religiösa funderingar, varmed dikten övergår till att bli rent filosofisk med äntligen något djupare element. Naturen och dess underverk jämte tiden och rymden och döden vänder diktarens tanke till gudomligheten och Själen och dröjer därvid i några filosofiska verser tills det blir dags att kasta loss: "Ivåg, min själ! Hissa ankar, skaka ut varje segel, och styr ut endast mot de djupaste vattnen! Så seglar jag med dig och du med mig mot vart ingen sjöman ännu vågat segla, och vi skall riskera allt! Längre bort! Längre bort!" Och så dör musiken sakta ut i avlägsnandet av det slutliga skeppet på väg bort mot evigheten.

Lika banala som de flesta av Whitmans dikter är, lika formidabelt inspirerad och skön är Williams utomordentliga musik, och man tröttnar aldrig på denna symfoni. Den hör till dessa få som bara blir innerligare och intressantare för varje gång man hör den. I början kan den tyckas svår, men så börjar man känna igen melodierna, och i den fjärde satsen blir de oemotståndliga i sin lyriska skönhet. Man måste fråga sig varför Williams aldrig sedan mera kunde eller ville åstadkomma något liknande – alla hans senare åtta symfonier faller i skuggan av denna. Kanske var det tiden och det första världskriget, som ju bröt ut några år senare, som störde honom, liksom det störde Sibelius, som egentligen heller aldrig senare lyckades överträffa eller nå upp till den romantiska skönheten i sin första symfoni.

Vi framförde denna symfoni med Göteborgs Symfoniker under Richard Cooke kring första advent 1990, och under de tjuogoett år som förflutit sedan dess har symfonin vuxit i mitt hjärta för att sluta som inte någonting mindre än min favoritsymfoni – till och med Beethovens nia är för mig mindre intressant och vacker än denna. Ack, vart tog den musikaliska skönheten och formfulländningen vägen, när den försvann till synes för gott i och med världens urspårning 1914?

George Gershwins fantastiska insatser

Det är inte alla som vet att hans föräldrar var ryska judar. Hans far hette Moshe Gershovitz, och det var inte alls självklart att den yngre sonen skulle bli musiker. I själva verket köpte de fattiga föräldrarna familjens första piano åt den äldre brodern Ira, men när väl George upptäckt dess möjligheter tog han över det och blev musiker. Han var då tolv år, och två år senare upptäcktes han som underbarn, och snart föll han för främst Chopin, Liszt och Debussy.

Hans väg var dock helt praktisk. Hans yrke blev musikförsäljaren, där hans huvudsakliga sysselsättning var att demonstrera den musik han sålde för sin firma med att spela upp den för kunderna. Därigenom blev han snabbt en mycket skicklig pianist som behärskade alla de modernaste och svåraste pianoteknikerna. Hans väg in i *show business* var helt naturlig, både sånger och *musicals* flöt lätt ur hans musikaliska fantasi, och hans äldre bror Ira blev snart hans stadiga och oskiljaktiga textförfattare. Han kom i kontakt med Jerome Kern, Broadway öppnade sig för brödraparet; men den verkliga sensationen vållade George Gershwin med kompositionen "*Rhapsody in Blue*" 1924, då han var 26 år gammal.

Detta fantastiska verk gör som om det var den lättaste saken i världen något som ingen kunnat göra innan: lyfte upp den föraktade och taffliga jazzen till den klassiska musikens nivå. Som jazzsymfoniskt verk är det oöverträffat ännu idag med sin förtrollande melodirikedom, sitt ytterst raffinerade harmoniska nyskapande och sina ständigt genialiska infall av fantastiska modulationslösningar. Duke Ellington sade en gång, att om det bara låter bra så är det bra. "*Rhapsody in Blue*" är fortfarande ett av 1900-talets mest välljudande verk. Gershwins konst satsar mest på melodiken och dess förhöjning genom modulationer, hans melodik är så rik att den knappast behöver några intrikatare variationer eller någon kontrapunktik, och det är mest genom modulationerna han ständigt lyckas stegra spänningen och skönhetsintrycket. Han inför en helt ny slags musik, som han tyvärr blev ensam om.

Verket följdes upp av Pianokonserten i F-dur 1925, den jazzsymfoniska dikten "En amerikan i Paris" 1928 samt den andra symfoniska rapsodin 1931, som tyvärr kommit i skuggan av den makalösa första. "En amerikan i Paris" är väl hans mest symfoniska verk, där den lugnare mellandelen genomgår en otrolig genomföring som direkt konkurrerar med Beethovens och Bruckners tonarkitektur. Samtidigt fortsatte han oupphörligt komponera nya sånger och musikaler, Fred Astaire blev en av hans främsta

framförare, han studerade vidare seriös kompositionslära och umgicks med samtida storheter som Ravel, Schönberg (som han spelade tennis med), Prokofiev, Stravinskij, Alban Berg, Kussevitskij, Poulenc, Darius Milhaud med flera, och genomförde så sitt drömprojekt: en opera. Hans första operaförsök hade varit helt judiskt, det blev aldrig fullbordat, men "*Porgy and Bess*" handlade bara om negrer och var ytterligare ett steg vidare i utvecklingen av jazzen till en högre nivå.



Detta är Gershwins förnämsta insats. Han gick ner till rännstensnivå, plockade upp musik därifrån, förädlade den till symfonisk respektabilitet och presenterade den i sådan form men fortfarande med den jordnära kontakten med rännstensnivån bibehållen. Fastän han njöt av sin framgång och gärna dominerade societetsvärlden med sin briljans släppte han aldrig kontakten med rännstenen utan tvärtom odlade den och fortsatte vaska fram guld mest därifrån. Detta gör honom oerhört mänsklig och sympatisk. För att kunna ge "*Porgy and Bess*" rätt stämning och genuinitet bodde han bland de fattiga negrerna i Charleston i Syd-Carolina i två år medan han skrev operan.

Efter "*Porgy and Bess*" 1935, som gick i 124 föreställningar på Broadway, vilket var tillräckligt för att befästa den som en konstnärlig succé ehuru det var Gershwins första verk som inte gick med ekonomisk vinst, började han våren 1937 lida av trötthet och yrselanfall. Plötsligt säckade han ihop i juli, en hjärntumör konstaterades, han föll i koma, och två dagar senare var han död, 38 år gammal. Amerikas mest fantastiska tonsättarkarriär hade brutalt avklippts mitt i blomman av sin ungdom – Mendelssohn

dog vid samma ålder. Chocken var bedövande i hela musikvärlden. Ej heller hade han någon arvinge, som kunde fortsätta hans verk: han förblir unik som den ende seriöse jazzsymfonikern, omöjlig att överträffa någonsin.

Många jazzmusiker har sedan dött lika unga och yngre, det har nästan blivit som en regel att jazzmusiker inte kan annat, men det har nästan alltid varit självförvållat, vanligen genom drogmissbruk, spritmissbruk, sexmissbruk och annat missbruk till döds. Nästan alla de främsta dukade under för denna märkliga självdestruktivitet eller självförbränning: Charlie Parker, Chet Baker, Lasse Gulin – de är ett oändligt antal. Gershwin var då nästan den enda av dem som dog av helt naturliga orsaker helt osjälvförvållat och fullständigt orättvist som den klarast oförgängligt lysande stjärnan av dem alla.

Cole Porter (1891-1964)

Av någon anledning gav Cole Porter anledning till en högst märkvärdig för att inte säga befängd legendbildning. Ändå spred han aldrig några myter om sig själv. Det påstods att han i själva verket kom från Peru, att han hade italienskt påbrå och kanske rentav var sicilianare (som David Rose, en annan berömd amerikansk sångdiktare från den tiden,) och att han därför hade en sådan böjelse för latinska rytmer.

Det är rätt så långt, att hans musik verkligen är mycket latinsk i sitt för en amerikan så unika raffinemang. Han är exotisk på ett sätt som bara kan förleda till urspårande legendbildningar.

I själva verket var hans liv mycket enkelt och nästan banalt. Han var verkligen född i Peru, men hans Peru var ett litet småborgerligt samhälle inte långt från Chicago, där han kom från en mycket välbärgad familj, vilket borgade för att han aldrig någonsin kunde riskera ekonomiska problem. Hans mor var den musikaliska i familjen, en utsökt pianist, men för att vidareutbilda sig på allvar måste han resa till Europa. Där fann han i Paris Vincent d'Indy, en elev till César Franck och kanske den elev som mest dyrkat sin legendariske lärare. Vincent d'Indy skrev själv tre symfonier, och hans betydelse för Cole Porters utveckling kan inte överskattas. Amerikanen från mellanvästern föll omedelbart för Paris sofistikerade drömvärld och fortsatte passionerat att förkovra sig i Europa, främst i Italien. Det var egentligen där han slog igenom, när han i Venedig genom Irving Berlins förmedling fick börja delta i komponerandet av musikaler. "*Night and Day*", den låt som inledde hans världsrykte, skrevs 1932 enkom för Fred Astaire. Med den nådde han toppen, där han höll sig kvar så länge han levde.

Han råkade samtidigt som Gershwin framträda just i den utomordentliga svackan och tomrummet efter börskraschen 1929, när det inte kunde finnas någon bättre tröst för alla krossade drömmar än upplyftande musik. Cole Porter experimenterade med symfonisk jazz redan före Gershwin, men de kompletterade varandra på ett ypperligt sätt. Gershwin lyckades verkligen genomföra den symfoniska jazzen, medan Cole Porter koncentrerade sig på en mindre form som han utfyllde desto mera med en raffinerad harmonik och originell melodik som inte ens Gershwin kunde drömma om. Cole Porter har i sin utomordentligt personliga stil och högt uppdrivna rent melodiska originalitet jämförts med de stora romantikerna, främst Chopin och Schubert, de enda som lika fritt kunde laborera med dur- och mollväxlingar inom korta begränsade fraser med trollbindande resultat. Man kan lugnt påstå att Cole Porters melodik, när den är som bäst, aldrig senare har överträffats.

1937 drabbades han vid 46 år av en hästolycka, så att hästen föll över honom och han bröt båda sina ben. Han blev därmed invalid och aldrig mera fri från smärtor. Det gick så långt efter ett trettiotal

operationer att det ena benet 1958 slutligen måste amputeras, och ungefär då började han tappa sugen. Hans hustru hade dött några år tidigare, och han kunde aldrig återfinna det suveräna grepp han ännu så sent som genom "*Kiss me Kate*" visat sig vara en sådan mästare i. Men hans melodier håller för alltid, han har ständigt upplevat renässanser, och de som lärt känna hans musikalitet kan aldrig tröttna på den, då den är lika evigt berikande som vilken annan odödlig musikmästares som helst.

Han har fått en odiskutabel plats i musikhistorien tillsammans med Jerome Kern, George Gershwin och Richard Rodgers, men samtidigt intar han en särställning genom en så mycket mera utsökt och högt utvecklad harmonisk fantasi, som är mycket mera europeisk än amerikansk. Därför har han blivit mera legendarisk än de tre andra.



Vivören.

Efter det första världskrigets fyraåriga världsbrand strandade mängder av mänskliga vrak i Paris, och det var av synnerligt intresse man gick där ibland dem och botaniserade bland diverse fullständigt vilsekomna öden. Det var hjärtbrustna fransmän, då Frankrike vunnit kriget genom att förblöda, det var desillusionerade engelsmän som ångrade att de inte blivit pacifister från början, det var hela gräddan av den ryska aristokratin, brutalt uppryckt med rötterna och medvetet berövade sitt existensberättigande, och det var unga vilda fullständigt lössläppta amerikaner. Till de senare hörde sådana som Hemingway och den groteskt maskulina Gertrude Stein, den redan då fascistiske Ezra Pound och diverse andra malplacerade och misslyckade excentriker, men till dessa hörde också en och annan musiker.

En av dem hade tagit tjänst i Främlingslegionen och utsatt sig för de värsta dödströtsande utmaningarna i Marocko och vid ett tillfälle fått ett bombat hus över sig och illa skadat benet, så att han gick med käpp men var inte mindre äventyrslysten fortfarande för det. Han hade fört ett vilt utsvävande liv redan före Amerikas ingrepp i kriget och var i Paris beryktad för sina homosexuella vidlyftigheter. Bombningen hade något reducerat hans kapacitet men ingalunda som musiker, och under sin tid vid Yale hade han komponerat 200 sånger, sades det. Hans familj hade tvingat honom till Yale för att studera juridik och bli advokat, men i Yale hade han huvudsakligen missat alla tentor för att bara sitta vid pianot, leda körer, delta i spex och hitta på sånger för tillfälligt men festligt bruk. Det var övertydligt att han bara dög till att ägna sig åt musik, och bara stolliga borgarbrackor kunde över huvud taget umgås med idén att det kunde bli något av honom.

Hans räddning var en professor vid Yale som var likadant funtad som han, och frågan är om det var han som förförde professorn eller professorn som förförde honom. Det torde ha varit ömsesidigt. Även professorn försummade sina plikter för sina körer och allehanda musikaliska upptåg och blev åthutad av ledningen för detta, så att han till och med fick avsked men förekom detta med att begära avsked själv, och blev sedan sin unge vilde musikaliske lärjunges mentor och vägledare inom showbusinessbranschen i stort för hela resten av deras gemensamma liv.

I Paris delvis på kryckor kom han emellertid under fund med att han måste trappa ner en aning på sina sexuella vidlyftigheter och råkade då där på en mycket lämplig amerikanska, åtta år äldre än han själv, förmögen och med alla goda kvaliteter, som gärna kunde tänka sig att ta sig an honom. Han var mycket väl medveten om att hans parisiska leverne aldrig skulle kunna tolereras i Amerika, där var en karriär med hans ovanor omöjlig och otänkbar till och med som musiker, varför han började laborera med idén att gifta sig med denna toleranta och liberala rika dam med god samhällsställning för att skaffa sig en acceptabel social fasad. Den förträffliga Linda Lee var villig att ställa upp, så hans enda problem var hans eget samvete med dess alltför intima medvetenhet om hans definitiva oförbätterlighet. Det var då jag kom in i bilden.

Vi hade redan hunnit bli bekanta med varandra under ett ansevärt antal krogbesök och gemensamma vistelser vid oräkneliga barer, varunder han gradvis fattat ett allt större förtroende för mig. Till slut vågade han komma fram med sin pinsamma belägenhet och dess prekära fråga: Skulle han med sin alltför dåliga karaktär kunna med att gifta sig?

Den ekivoka situationen intresserade mig, den nya tidsepoken efter det första världskriget, som sopat bort all puritanism och social stelhet med normer och religiösa skrupler i en syndaflod av desillusioner och lössläpplighet som kompensation, möjliggjorde sociala revolutioner och experiment av aldrig tidigare skådad omfattning, vilket redan den ryska revolutionen brakat igenom i visandet av vägen av, så jag försökte ställa mig så positiv som möjligt. "Vad är problemet?" frågade jag.

"Problemet är att jag vet att jag inte kommer att kunna bättra mig. Jag kommer alltid att vänsterprassla med granna unga män."

"Är hon med på sådana noter?"

"Hon är med på vilka noter som helst."

"Vad är då problemet?"

"Hon är alltför god för mig och inser inte att det måste sluta illa."

"Varför måste det sluta illa?"

"Jag kan inte bärga mig. Jag måste ha mer hela tiden. Jag kommer aldrig att kunna nöja mig med någonting. Min livsaptit är större än jag själv och mera omfattande än vad jag själv kommer att kunna klara av. Det måste bli kriser och sammanbrott. Jag kan aldrig bli en hemmakarl eller åstadkomma något tryggt familjeliv, antagligen kommer jag aldrig att kunna få barn med henne, hon är ju så gammal redan, och samtidigt drar jag mig för att medvetet lura henne in på min ansvarslösa väg. Jag kan ju aldrig älska henne mer än som god vän, min böjelse är helt åt det andra hållet, det är bara unga vackra män som kan tillfredsställa mig sexuellt om ens de, bara andra karlar är maskulina och kraftiga nog åt min aptit, och om jag då gifter mig med henne för att få en socialt användbar fasad och bli respekterad i Amerika känns det en aning som att jag utsätter henne för ett själviskt och medvetet bedrägeri. Hon är för god för att jag skulle vilja lura henne."

"Då måste jag fråga: Varför vill hon gifta sig med dig?"

"Det ser faktiskt inte bättre ut än att hon älskar mig."

”Är hon fullt medveten om ditt andra eller sämre liv?”

”Naturligtvis måste hon sättas in i den fullständiga bilden, som aldrig kan bli bättre, bara värre.”

”Och det accepterar hon?”

”På ett villkor.”

”Nå?”

”Hon är ambitiös för min del. Hon uppskattar verkligen musik och vill göra allt för att främja och uppmuntra den, men hon vill då att jag ska studera vidare och lära mig komponera mera seriöst, symfonier och sådant.”

”Går inte det då?”

”Jag vet inte. Jag är bra på sånger, jag kan skaka fram hur förträffliga sådana när som helst ur ärmen till vilka texter och tillfällen som helst, jag älskar shower och vill helst bara ägna mig åt sådant, men om jag måste studera kontrapunkt och ta kompositionslektioner för svåra franska mästare är jag rädd att jag kommer att tappa stinget.”

”Har du sagt det till henne?”

”Givetvis. Hon vill ändå att jag ska försöka, och då vill hon gärna gifta sig med mig.”

”Ja men ge det då en chans. Våga försöket. Vad har du att förlora? Din musik är medfödd, den kan du aldrig förlora, och även om du lär dig kontrapunkt och avancerad kompositionsteknik kan du alltid falla tillbaka på dina melodier, om jag dock tror liksom du att det är det enda du alltid kommer att vara bäst på.”

”Tack för det. Då vågar jag försöket.”

Och han linkade ut på sin käpp för att träffa sin flamma och våga gifta sig med henne, vilket de ganska snart gjorde. Resten är historia. Han studerade för Vincent d’Indy, César Francks favoritlärjunge, men det blev aldrig något av hans allvarligare komponerande, medan Linda Lee fick stå ut med hans hektiska showliv, som i princip inte gav dem något liv gemensamt, men tack vare henne blev han faktiskt fullt ut accepterad i hela Amerika, som bara såg den vackra fasaden av deras lyckliga äktenskap medan han alltid var på jakt efter nya granna unga män, helst dansörer. Han var och förblev oförbätterlig, och hon stod ut med det, tills de började bli till åren komna. Han lyckades bibehålla sig i tämligen god form kanske just genom sitt övningsrika liv, medan hon som kvinna tyvärr inte kunde hindra att hon åldrades. Hon var ju dessutom åtta år äldre, och en dag fick hon, som han mycket riktigt hade förutsett att en dag måste hända, nog och flydde fältet tillbaka till Europa för att stanna i Paris. Själv drabbades han samtidigt av dödsfall i familjen som tvingade honom hem till lyxlivet ute på landet kring Chicago, där han försökte komma bort från familjebekymren med att hänge sig åt ridning. Under en sådan råkade han ut för en svår ridolycka, hästen stegrade sig och störtade, kastade honom ur sadeln och föll sedan över honom och krossade båda hans ben. När det blev fråga om amputation fick Linda Lee nog och kom hem igen. Hon kanske förstod att hon äntligen hade vunnit honom. Han skulle aldrig mer jaga efter granna unga män, som aldrig mer skulle visa honom något intresse utom som krympling. Han lyckades behålla benen men inte mer. Han kunde inte använda pedalerna när han satt vid pianot, så hela resten av hans liv blev en jämmerdal av benplågor, men han gav sig inte. Han fortsatte ändå komponera, i två år kämpade han för att hans största musical skulle komma på scen och lyckades slutligen, vilket var hans livs seger över sitt öde, men sedan var han slut. Linda Lee dog av lungcancer vid 70 år, hon hade rökt i hela sitt liv och klarat de sista tjugo åren i princip utan lungor, och han överlevde henne i tio år – i rullstol med ett ben amputerat.

Hade hans liv kunnat bli lyckligare? Hade han inte drabbats av ridolyckan vid 46 hade han sannolikt fortsatt sitt vilda liv och konsumerat sig själv långt tidigare, men han hade inte fått prestera sin heroiska bragd att övervinna sin invaliditet med att alltid lyckas överträffa sig själv, till och med inom ett så självförbrännande område som *showbusiness*. Min glade vivör från Främlingslegionen i Paris 1918 den oförfädderlige Cole Porter blev 73 år, men nästan alla hans melodier blev odödliga och kommer alltid att vittna om hans oerhört starka livsmagi.

Några Cole Porter-filmer

Det är senare i år 50 år sedan hans bortgång, varför det är lämpligt att fira hans minne. Det gjordes två filmer över hans liv, den första medan han ännu levde, med Cary Grant i huvudrollen mot Alexis Smith, som gör ett mycket trovärdigt porträtt av Linda Lee, medan filmen *"Night and Day"*:s bärande gestalt är den livs levande professor Monty Woolley, som spelar sig själv, och det är en underbar personlighet, full av charm och *esprit*, som man kan förstå att betydde allt för Cole Porters karriär och framgång – han följde i stort sett med från början till slutet, och han måste ha njutit av att få spela sig själv på vita duken i denna hyllning till musicalmästaren, medan denne var som djupast nere efter förlusten av sina bens användbarhet.

I den andra filmen, som gjordes för bara något tiotal år sedan, är det Kevin Kline som spelar den oförfädderlige musikanten, och även om denna film är betydligt mera realistisk, inget förskönande av någon karaktär förekommer, så saknar man mycket av den verkliga Cole Porter i denna film, som Cary Grant lyckades göra mera rättvisa. Det är inte samma tempo, inte samma musikaliska pregnans, och framför allt saknas den outhärlige professor Monty, som här bara är en tämligen flyktig och intetsägande biroll. Med all sin Hollywoodförsköning av detta livsöde framstår dock *"Night and Day"* som betydligt mera övertygande och närmare den musikaliska sanningen än det senare ganska melankoliska försöket att gå in på Porters verkliga förhållanden. Här är det Ashley Judd som gör Linda Lee, även hon gör väl ifrån sig, och man får här följa med henne ända fram till hennes död. Båda filmerna rekonstruerar tämligen detaljerat den svåra ridolyckan, men det är ungefär det enda i vilket de liknar varandra. I *"Night and Day"* fästs den största vikten vid musiken och showerna, dansnumren är överväldigande i betagande prakt och har man tydligt satsat allt på, medan just denna viktiga del i Cole Porters liv nästan fuskas bort i den senare *"De-Lovely"*, som filmen heter, där framförandet av *Begin the Beguine*, Porters kanske mest berömda sång, fullständigt förvanskas och till och med ges fel harmonier. I *"Night and Day"* försöker man hedra den med att så gott det går återge den ursprungliga sättningen med kostymer och allt, medan ingen besvikelse är större i *"De-Lovely"* än misslyckandet med denna stjärnmelodi.

Den bästa Cole Porter-filmen är emellertid något helt annat, nämligen den förträffliga filmatiseringen av hans sista stora musikal *"Kiss Me Kate"* med Howard Keel och Kathryn Grayson i huvudrollerna, praktfullt flankerad av Ann Miller som subretten och en hel drös av andra förträffliga artister i kulisserna. Uppsättningen är överdådig i sin sprudlande kreativitet och fantasi, och särskilt imponerande är dräkterna – man har verkligen öst på, medan dock dansnumren är kronan på verket. Den sista baletten, med den senare framstående koreografen Bob Fosse som en av dansörerna, är fullkomligt förödande i sitt makalösa överdåd. Detta måste vara en av de bästa musikalfilmer som har gjorts och som man alltid med fröjd då och då kan återvända till. Roligast är de båda torpederna, som

hemsöker teatern för att kräva Ann Millers fästman på hans spelskulder, och som bland annat framför det dråpliga sång- och dansnumret *Brush Up Your Shakespeare* – bland ett flertal andra outslitliga sånger ur samma travesti på Shakespeares "Så tuktas en argbigga", som *Wunderbar* och framför allt *So in Love*.

Maurice Ravels skandaler och katastrofer

För det första var han inte alls fransman, utan hans far var schweizare och hans mor en baskiska från Spanien, och rent musikaliskt kände han sig hela sitt liv mer befryndad med det spanska musikkynnet än med det franska, för vilket han alltid förblev en hopplös outsider. Han växte dock upp i Paris och blev ganska snart betraktad som Debussys naturlige arvtagare inom den moderna franska musiken. Emellertid väckte han anstöt med nästan vad han än komponerade och hade hela sitt liv svårt med överheter och hade alltid fiender mest på hemmaplan.



Hans första stora skandal var inom Pariskonservatoriet när han 30 år gammal år 1905 hade sin sista chans att vinna det prestigefyllda "*Prix de Rome*", Frankrikes hetast eftertraktade musikstipendium, efter att redan ha misslyckats i sin strävan efter det ett antal gånger tidigare – 30 år var den övre åldersgränsen. Han utgallrades redan i den första omgången medan sedan alla finalisterna visade sig vara elever till en av de dominerande jurymedlemmarna (Lenepveu), vilket väckte skandal, så att Pariskonservatoriets direktör Dubois fick avgå och ersattes av den betydligt mognare Gabriel Fauré, som gått till historien som en av detta världsledande musikkonservatoriums bästa ledare efter Cherubini.

Ravels tillkortakommanden i Pariskonservatoriet berodde huvudsakligen på att han aldrig kunde ha någon över sig utan att det blev spänningar och bråk. Syndromet känns igen främst från Bizet, Berlioz

och Beethoven. Ravel fortsatte den traditionen med den äran, vilket inte hindrade honom från att fatta det kontroversiella beslutet att göra en personlig insats för Frankrike i det första världskriget. Hans ansökan till flygvapnet avlogs medan han dock släpptes fram på vägarna som chaufför. Ett musikaliskt sinne rimmar dock illa med krig, vilket bevisades en gång för alla redan av Heinrich Schütz i det trettioåriga kriget, och även Ravels krigiska engagemang tog en ända med förskräckelse genom kronisk dysenteri. Samtidig dog hans mamma (1917), den enda nära relation han någonsin hade i livet, vilket stukade honom totalt. När han efter Debussys bortgång 1918 allmänt betraktades som Frankrikes ledande kompositör var han i stort sett redan bara en grå skugga av vad han varit före kriget. Hans kompositioner blev aldrig omfattande eller många, ehuru de alla är raffinerade och intressanta, och hans största verk, baletten "Daphnis och Chloë", som han komponerat för den ryska baletten med Diaghilev och Fokin som beställare, tog honom tre år att fullborda (1909-12) och lyckades han aldrig överträffa. Hans mest framförda verk, "Bolero", är hans minst seriösa verk, han kallade det själv för "ett mästerverk utan musikaliskt innehåll" och kunde aldrig förstå dess popularitet. Den är väl närmast att betraktas som en orkestral slagdänga.

Närmast honom av samtida kompositörer stod Manuel de Falla och Stravinskij, och utom starkt influerad av den ryska musiken (främst Rimskij-Korsakov) var han liksom Debussy även mycket svag för den amerikanska, enkannerligen jazzen. Även Erik Satie stod honom nära men gled ifrån honom efter kriget. Som hans innerligaste och mest personliga verk framstår kanske dock den lilla "Pavane för en död prinsessa" 1910, som beskylldes för att vara en Debussypastisch men som i så fall lika mycket är en tribut till Erik Satie och Gabriel Fauré. Utom till dessa komponerade han även komplimanger till minnet av François Couperin.

Vid 57 år 1932 råkade han ut för en bilolycka och blev aldrig helt återställd. Som svit av det första världskriget hade han lidit av kronisk sömnlöshet, som senare ledde till ataxi och afasi. Efter bilolyckan åstadkom han i princip ingenting mer, han klagade ständigt över 'blodbrist i hjärnan', han genomgick en hjärnoperation 1937 men avled nio dagar senare endast 62 år gammal. Samma år hade även den kompositör avlidit som kanske kom honom närmast av alla i raffinerat modernistiskt musiktänkande, nämligen jazzens ende klassiker George Gershwin.

Den trasige Manuel de Falla

Han hade oturen att leva under 1900-talet och i hjärtat av Europas mest uppsplitande politiska konflikter. Född 1876 fick han de bästa tänkbara förutsättningar för en lovande musikalisk och litterär karriär med nära vänner som Debussy, Dukas, Ravel, Picasso, Diaghilev, Stravinskij, Arthur Rubinstein, Andrés Segovia, som han komponerade särskild gitarmusik för, och framför allt Federico Garcia Lorca, som han samarbetade med under decennier, men hela den europeiska kulturparadismiljön raserades ju fullständigt genom det första världskriget. I Spanien hade de Falla funnit en otillräcklig jordmån för sina aspirationer, varför han flyttat till Paris, som ju blev kärnpunkten för "den förlorade generationen".

Hur mycket han än lärde sig och påverkades av den franska musiken (Debussy, Dukas, Ravel) förblir hans spanska rötter övertydliga genom hela hans sparsamma produktion, men inom den spanska musiken var det dess zigenarmusik han tog de starkaste intrycken av. Därför är ingen spansk musik eldigare än de Fallas. Granados och Albeniz i all ära, men all spansk musik kommer i skuggan av "Elddansen" ur "*El amor brujo*" och hans mästerverk "*El sombrero de los tres picos*".

Denna balett på Alarcóns roman är en svidande satir över den samhälleliga överheten. "Den trekantiga hatten" är maktsymbolen, hatten som byråkraten bär som symboliserar hans myndighet. Under satirens gång förintas han fullständigt.

Balettens premiär i London 1919 var en osedvanlig triumf. Picasso hade gjort dekoren och kostymerna, Leonid Massine stod för koreografin, men den största sensationen gjorde musiken, som står oöverträffad som balettmusik ännu idag. Den företer en panoramisk framställning av alla de mest typiska spanska danserna, som oavslåeligt stegras i intensitet, tills den gloriösa finalen triumferar i en magnifik "*jota*". Ernest Ansermet var dirigenten vid uruppförandet, och fortfarande har ingen annan tolkat denna musik bättre. Jag tror han gjorde en sista klassisk Decca-inspelning av den ännu under 50-talet.

Men i Spanien gjorde de Falla aldrig samma publika succé, där han alltid hade sina främsta kritiker. Dessa irriterade sig på hans franska, impressionistiska, modernistiska och andra främmande element för den spanska skolan, som de menade att de Falla var något av en bastard och korrumperare av. Ändå har ingen renodlat den spanska musiken i högre neoklassicismisk anda än den lille avtärde asketen de Falla.

Den långa vänskapen med Federico Garcia Lorca fick ett synnerligen uppslitande slut, då båda kom i kläm genom det spanska inbördeskriget. Granada, Lorcás hemstad där även de Falla bodde, var en av de första städer som föll i Francos händer, och förgäves försökte de Falla rädda den store friskspråkige diktarens liv. Ingen vågade emellertid röra de Falla, som genom sin strängt religiösa och opolitiska ställning aldrig tagit någon sådan. Han åtnjöt därför allas respekt, och förgäves försökte Franco och nationalisterna vinna över honom på sin sida genom smicker och frestelser, fjäsk och löften om höga ämbeten, sådant som Richard Strauss föll för, men de Falla ville bara vara i fred, då hans hälsa tagit stryk av de uppslitande personliga påfrestningarna genom främst inbördeskriget. 1939 efter inbördeskrigets slut utvandrade han till Argentina för att aldrig mer återvända till Spanien.

Hans musikproduktion blev aldrig kvantitativ, då han hela tiden avbröts i sitt arbete av omvärldens störande politiska omvälvningar och resulterande tragedier som affekterade alla med mer djupgående konsekvenser än vad någon kunde överblicka; men sitt sista och största verk arbetade han på under hela senare hälften av sitt liv, ett oratorium kallat "*Atlantis*" baserat på myter och dikter omkring Columbus, hans ungdoms hjälte, och det outtömliga ämnet Atlantis. Vid hans död 1946 förelåg en tredjedel av verket ännu oskriven medan de två färdiga tredjedelarna fanns tillgängliga i ett tämligen svårordnat kaos. Man har försökt låta epigoner fullborda verket med klen resultat. Dock har det framförts i de Fallas eget skick och befunnits vara svårt att genomföra men definitivt besitta värdefulla musikaliska höjdpunkter. Det är ett stort kör- och orkesterverk som fortfarande väntar på sitt allmänna erkännande.

Den fenomenale Charles Williams

Han är bara en enkel filmmusikhantverkare och gjorde aldrig något väsen av sig, som om han föredrog att konsekvent hålla sig i bakgrunden och helst inte ens synas bakom de fimm melodier han skapade. Emellertid måste en och annan av dessa enkla melodier väcka någon uppmärksamhet genom att inte bara gå förbi som skvalmusik utan stanna kvar och gnolas och småningom visa sig vara oförglömliga. Då dessa melodier inte bara är en eller två blir man nyfiken. Vem var denne obskyre okände anonyme blygsamme filmkompositör egentligen?

Han började som frilansviolinist vid teatrar för att småningom fortsätta vid biografer och till slut hamna i symfoniorkestrar. Vid 40 år etablerade han sig 1933 som filmkompositör och kom att göra musiken till över 50 filmer, medan han samtidigt småningom bildade sin egen symfoniorkester. Då hans filmmusik normalt förekom anonymt uppmärksammades musiken men inte han. Till och med en svensk film lyckades lura honom till att bidra med oförglömlig musik under pseudonymen 'Charles Wildman'. Ingen lyckades någonsin få reda på vem denne 'Charles Wildman' var, som smyckade Göran Genteles thriller "Brott i sol" med så makalöst förtätad musik, men det är att befara att 'Charles Wildman' i själva verket inte var någon annan än den försynte Charles Williams.

Även i radioföljetonger förekom hans musik allmänt, och mest känd blev väl 'Djävulsgaloppen', som blev populär som signatur för ett antal serier inte minst i Sverige, där denna rasande spännande melodi blev signaturen för deckaren Paul Temple.

Han gjorde så mycket musik och brydde sig så litet om att få någon kredit för den, att det är närmast omöjligt att ta reda på vad allt som är hans musik i alla 30-60-talens filmer från England. En liknande begåvning visade Lille bror Söderlundh i Sverige, som också excellerade i att bidra till vissa filmers oförglömlighet genom att lyckas göra musik som gav den absolut rätta stämningen.

Ett musikstycke skilde sig dock från Charles Williams övriga produktion på ett väsentligt sätt. Filmen var "*While I Live*" 1947, som är en psykologisk thriller av mycket ovanligt slag, då den behandlar ett vågat parapsykologiskt tema och är en renodlad historia om musik. Huvudpersonerna är två systrar, där den ena är konsertpianist och kämpar frenetiskt med en komposition, som inte vill bli färdig. Hennes äldre syster driver på henne, det hela äger rum i Cornwall, men den yngre överbegåvade system är överspänd och förolyckas under ett anfall av somnambulism, då hon störtar sig utför klipporna vid havet. Den äldre systemen känner skuld för detta, och varje år ser hon till att den förolyckades ofullbordade komposition ändå spelas i radion.

Tjugofem år senare har man genom expertis lyckats rekonstruera och fullborda kompositionen, och när den för första gången skall spelas i sin helhet med direktutsändning i radion samlas familjen för att lyssna därtill. Musiken har precis inletts när en uppenbarelse dyker upp i trädgården och knackar på terassdörren för att få komma in. Det är en ung kvinna på 25 år. Hon blir insläppt och sätter sig genast vid pianot och spelar den musik som spelas i radion exakt rätt, som om hon alltid kunnat den utantill, men några takter från slutet, precis där systemen inte kunde komma längre, avbryter sig även denna unga pianist och bryter samman.

Familjen tar hand om henne, och den äldre systemen blir småningom säker på att denna okända unga kvinna är en reinkarnation av hennes syster. Hur skulle hon annars så väl ha känt till musiken som hennes egen? Sådana fenomen förekommer i verkligheten och kan inte utan vidare bortförklaras eller förträngas, om det dock är mycket ovanligt att de manifesterar sig i musiken. Även andra parapsykologiska talanger kopplas på fallet, och det hela utvecklar sig till en thriller med tragisk utgång...

Musiken till denna film är alltså Charles Williams "Dream of Olwen", där Olwen är namnet på den unga tragiskt förolyckade tonsätterskan. Han har mästertligt funnit just den rätta stämningen för dessa magiska omständigheter med deras nästan spökliga förvecklingar och ödesfenomen, och denna musik är outslitlig. Den har förblivit hans popläraste komposition och framstår ännu idag som något av det bästa som någonsin komponerats i filmmusikväg.

Hela den laddade scenen med musikens äntliga fullständigande och första framförande i radion med den främmande unga kvinnans uppenbarelse som objuden gäst och häpnadsväckande kopia av den avlidna finns på YouTube:

<http://www.youtube.com/watch?v=EWk0DWH6jaE&feature=related>

Vi har ännu inte kommit till slutet av dissekeringen av vem denne Charles Williams egentligen var. Hans verkliga namn var Isaac Cozerbreit, född i London 8 maj 1893 (samma dygn som Brahms och Tjajkovskij) och var naturligtvis jude, son till judiska immigranter från Polen.

François Poulencs hemligheter.

Han dog plötsligt av en hjärtattack vid bara 64 års ålder 1963. För varje decennium efter det har han allt tydligare framstått som Frankrikes kanske främsta kompositör under 1900-talet efter Ravel. Inte minst imponerande med hans kompositörskap är den enorma bredden i hans produktion, allt från krimskransmusik till sakrala högtidligheter på högsta nivå. Ytterligare ett plus för hans musik har med tiden visat sig vara dess lättillgänglighet, för vars skull han från början stämplades som oseriös: han kunde ju inte mäta sig med de stora överförkonstlade märkvärdigheterna Schönberg, Hindemith och Bartok. Till och med Messiaens musik framstod då som märkvärdigare än Poulencs. Idag tenderar bedömningen glida åt motsatt håll: man börjar äntligen inse att Messiaen i allmänhet låter för djävligt medan Poulenc alltid är minst lika intressant som Prokofiev.

Någon berömdhet yttrade en gång om Poulenc, att "bakom mästerskapet i hans stora sakrala verk döljer sig en spjuver". Det är detta som är det oemotståndliga med Poulenc: han är underfundig och spirituell och kommer ofta med humoristiska infall. Allt tydligare framstår han som det kanske enda gedigna musikaliska geniet bland franska kompositörer efter Ravel.

Hans musikaliska väg var den vakne outsiders: han tog avstånd från sin samtids musik men observerade den noga. Ravel betydde mycket för honom, men hans egentliga rötter låg i traditionerna från César Franck: hans förste lärare blev den samme lärare som César Franck utsett åt sin brorsdotter. Han hörde till samma grupp som Darius Milhaud och Arthur Honegger men gick djupare än de in i det sakralistiska komponerandet. Hans sakrala verk förblir de centrala i hans produktion och i fransk sakral musik över huvud taget under 1900-talet.

Som arvtagare till César Franck tål han därför en jämförelse med Charles Widor, Francks direkta arvtagare, kungen av den franska romantiska orgelmusiken, den andre store särlingen i fransk 1900-talsmusik, som stod helt ensam som en granitjätte befast i sina massiva germanska orgeltraditioner: det har aldrig funnits en trognare lärjunge till J.S.Bach än Charles Widor, och som egen främsta elev fick han Albert Schweitzer. Därmed är även skillnaden mellan Poulenc och Widor markerad: med sina monumentala orgelsymfonier står Widor helt inom den germanska musiktraditionen, medan Poulenc är renodlat gallisk.

Hans franska kynne sticker även ut i hans privatliv. Han hade en enda stor kärlek i sitt liv, och när hon dog lämnade det honom vingbruten för livet. Först då, när han fyllde 30 år, insåg han att han egentligen var homosexuell. Följaktligen blev det inga fler damer i hans liv. I stället odlade han vänskaper som André Gide och Jean Cocteau, hans närmaste vänner för livet. Om Charles Widor vet man inte om några som helst moraliska ekivokalteter.

Poulenc ansåg sig ha ärvt all sin kreativa förmåga från sin mor, som kom av en konstnärlig familj, medan Charles Widors båda föräldrar kom från gedigna italienska orgelbyggarfamiljer. Widor framstår därmed som det gedigna musikhantverkarfullblodet, medan Poulenc i stället är den mesta originella outsidersn i fransk 1900-talsmusik. De utgör därmed ypperliga komplement till varandra.

Kompositören som fick pippi.

Olivier Messiaen (1908-92) var ett gudabenådat underbarn, vars musikaliska bana var självklar från början och gick spikrakt upp från framgång till framgång, från utmärkelse till utmärkelse och från den ena högre positionen inom fransk musik till den andra. Det kunde inte bli bättre. Det kunde bara bli sämre. Och det blev det.

Han företer klara likheter med den lika självklara musikkometkarriären Arnold Schönberg, vars musikaliska geni framstod som självklart från början och som åstadkom det ena underbara mästerverket efter det andra, tills han fullständigt ballade ur i och med uppfinnandet av tolvtonsmusiken som "alternativ" till riktig musik. Vad hände?

Det kan man verkligen fråga sig. Båda frångick sin absoluta och självklara toppställning i musiken för att demonstrativt ägna sig åt vad som bara kan kallas för antimusik. Både Schönbergs tolvtonsmusik och Messiaens fåglalåt låter rent ut sagt för djävligt, och ingen musikalisk person kan kalla det för ren musik. "Du har inte förstått deras musik," genmäler då expertisen. Det är ingenting att förstå. Det låter för djävligt, och därmed basta. Liksom det finns skräpmat, som är bättre bortkastad än äten, finns det skräpmusik, som är bättre ohörd. Beträffande Messiaens ansträngningar att överföra fåglars musik till skriven musik så låter fåglarnas musik ofrånkomligen bättre än Messiaens imitationer, som inte kan låta som annat än mekaniskt ljud. Han gick så långt i sin mani att transkribera fågelsång till musik att han av somliga beskrevs som en större ornitolog än musiker, och det ligger något i det.

"Men man måste ju vara tolerant," genmäler då de lättduperade, "och vara öppen för allt och inte begränsa sin tolerans. Och fågelsång var inte det enda Messiaen sysslade med. Han bidrog också väsentligt till uppmärksammandet av indisk musik." Det är i och för sig riktigt, men också i sin indiska musik är Messiaen bara en imitator, medan de indiska mästarna själva, som hade sin orientaliska musik i blodet, bättre kunde hantera den. Det är just det som är det svårsmälta i fallen Messiaen och Schönberg och andra liknande, att de förnekade sin egen höga musikkultur för att i stället ägna sig åt artificiellt diletterantiskt nonsens och hävda att kejsarens nya kläder hade samma existensberättigande som Bach, Beethoven och Brahms.

Vi kan inte hävda annat än att Schönbergs (och all annan) tolvtonsmusik jämte Messiaens fågelmusik är rena bluffen. Att Schönberg och Messiaen framhärskade i sin bluffmusik (i tydlig saknad av förmåga att kunna åstadkomma någonting bättre) och var så konsekventa i framhållandet av dess seriösa värde att de lyckades få sådan "musik" etablerad är bara att beklaga och hedrar varken dem själva eller deras marknadsförare eller deras efterföljare, vars hela verksamhet bara kan beskrivas som en lika stor vanheder för musiken som hela hårdrock- och *hard metal*-musiken jämte avläggaren *tecno*. Sådant är inte musik utan bara oväsen, ljud och missljud, som till och med fåglar och växter bara kan reagera negativt på, som dock lystrar och reagerar bättre till riktig musik (typ Mozart och Vivaldi) än vad många människor gör.

Musikalisk katekes enligt Bruno Walter

Bruno Walter Schlesinger (1876-1962) skrev under sin ålderdom ett antal självbiografiska arbeten med mest den motivationen att få ner ett långt livs värdefulla musikerfarenheter och lärdomar på pränt. Hans sista arbete, som han arbetade på i åtta år och som heter "Musik och musiker" och som har kallats hans testamente (1955) är kanske det värdefullaste och mest koncentrerade, där han också klargör sina starkaste ställningstaganden. Här är några citat:

"Den tonsättare som medvetet eller omedvetet bröt mot musikens elementärlagars ursprungliga regler skulle bara kunna skriva "omusik". Ett musikaliskt skeende utan tonala relationer, i en imaginär atonal sfär förefaller mig direkt amusikaliskt. Av musikaliska människor har nämnda elementärlagar i alla tider uppfattats som naturliga, det vill säga som grundlagda i musikens väsen, och atonalisternas revolt mot dem är egentligen lika befängd som ett uppror mot fysikaliska grundlagar skulle vara."

"I varje fall kan vi konstatera att den immateriella tonkonsten just i rytmen har ett element som ger rent fysiska utslag och som är mera påtagligt, mera jordbundet och mindre immateriellt än dess väsen i övrigt. Ett extremt bevis för hur denna fysiska verkan kan urarta har vi i jazzen: där blir rytmen – huvudsakligen i sina synkoperade former – en despot, som kuvar, undertrycker, förvränger och praktiskt taget förintar musikens andliga element."

"Det finns människor för vilka livet börjar på nytt varje morgon, sådana som blir lika gripna varje gång de hör Schuberts "ofullbordade" och ständigt lika hänförda av en Goethe-dikt som första gången de läste den, människor alltså som vanan inte har någon makt över, som ännu efter många år och erfarenheter bibehåller ungdomens öppna sinne, intresse och vitalitet. Och så finns det andra som inför en underbar solnedgång eller vid åhörandet av exempelvis Benedictus-satsen i Beethovens *Missa Solemnis* knappt känner mera än att "det där kan jag", som irriteras av allt nytt och ovant, som kort sagt är tröga och bekväma av sig. Det är för människor av den första typen som diktarna, målarna och tonsättarna skapat – och det är för dem vi uppför dramer, operor, oratorier och symfonier."

Av alla de stora oöverträffade världsdirigenterna under första delen av 1900-talet kan Bruno Walter mycket väl ha varit inte bara den mest mänskliga och sympatiska men även den klokaste. Alla de betänkliga drag som hans jämlika kolleger drogs med, som Toscaninis raserianfall, Otto Klemperers radikalism, Karajans fåfänga och opportunism, Furtwänglers oklarhet och nervositet, Richard Strauss' torrhet, och andra dirigenters apkonster, posörskap och demoni var Bruno Walter helt fri från, medan hans inställning till musiken och till sitt arbete närmast kan beskrivas som humanitär och innerlig och med termer som trohet och fromhet. Därtill var han kanske den enda av de stora dirigenterna som vågade säga klart ifrån mot den moderna musikens atonala och tolvtonstekniska ursparningar. För honom var saken självklar, och han fann det förbryllande att saken inte var lika självklar för alla som över huvud taget var musikaliska. Han gör härvid en märklig skillnad mellan yttre musikalitet och inre musikalitet. Den yttre musikaliteten kan manifestera sig genom teknisk briljans, flytande prima-vista-exekvering och snabb partiturtolkning med hela musiken klart genljudande i skallen vid blotta läsningen av partituret, men förblir hopplöst ytlig så länge den inte kompletteras av den inre musikaliteten, som kan vara hur djup som helst utan att direkt manifestera sig eller vara beroende av den yttre musikaliteten. Den inre musikaliteten kan vara starkt handikappad av brister i den yttre musikaliteten men kan klara sig ändå, medan den yttre musikaliteten aldrig i sig kan klara sig i längden.

Tillsammans med Otto Klemperer var Bruno Walter elev till självaste Gustav Mahler, den kanske styvaste dirigent som någonsin levat. Medan Klemperer var en mera arkitektoniskt tänkande dirigent

som aldrig dirigerade utan partitur var Bruno Walter mera flexibel i sin mänskliga innerlighet och föredrog (liksom Toscanini) att stänga partituret. Under sina repetitioner kunde han instruera musikerna utan att för den skull slå av musiken, vilket han troligen var ensam om. Hans främsta elev var en annan världsdirigent, Leonard Bernstein, som dock inte tog samma avstånd från modern musik och jazz.

Under slutet av sin levnad överraskade han många med att bli antroposof. Man kan förstå det ur den synpunkten att Rudolf Steiner tillmäter musiken en större betydelse än vad kanske någon annan folkbildare gör. Bruno Walter fann sig helt tillfreds med att som sin tids kanske mest respekterade och älskade dirigent och musikalisk undervisare på gamla dagar börja som lärjunge hos Rudolf Steiner. Båda hörde till den tysk-österrikisk-judiska kretsen (liksom också Max Bruch, Otto Klemperer, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Arthur Koestler, Sigmund Freud och många andra,) där i princip alla stod i kontakt med varandra; så förhållandet var helt naturligt.

Bruno Walter kom flera gånger till Göteborg och gav välgörenhetskonsserter organiserade av österrikiska föreningen genom jur.dr. Anny Halfen, som sedan blev en så god vän till mig, så traditionen och kontakterna går vidare....

Ett tilltagande problem bland yrkesmusiker, som nu allt oftare reser sitt brydsamma huvud med till och med fräna debatter därom i pressen, är hur påtagligt skadligt det är för musiker att nödgas spela musik som låter illa, enkannerligen tolvtons- och annan modern musik utan melodi och harmoni. Många musiker blir musiker genom att frälsas av skönhetsvärldarna hos Wienerklassicisterna, romantikerna och barockmästarna, utbildar sig under många år till att behärska flera svåra instrument, och får sedan alltför sällan spela den musik den valt sitt yrke för medan de istället tvingas till självplågeri genom outhärdlig smörja av 1900-talscharlatanerna inom musiken som trodde sig vara originella med att komponera oväsen, disharmonier, missljud och katzenjammer. Är det inte äntligen dags att skrota all musik som inte ens låter bra? Problemet med audiell miljöförstöring i hela världen är minst lika allvarligt som alla andra globala miljöproblem.

Artur Rubinstein och Artur Schnabel

De är nästan jämnåriga och födda inte långt ifrån varandra i Polen, och båda gjorde epok som pianister. Ändå verkar de knappast ha låtsats om varandra – ingen av dem nämner den andra i sina självbiografier, medan de är noga med att uttala sig om alla andra pianister och framstående musikkolleger.

De skilde sig genom att Artur Schnabel hamnade i den österrikiska delen av Polen och flyttade till Wien redan som barn, så att hans språk och kultur blev tyska, som länge förblev hans enda språk, medan Rubinstein tidigt uppvisade en häpnadsväckande språkbegåvning och lärde sig tala flytande nästan hur många språk som helst och verkade även i synnerhet under andra världskriget som tolk. Han påvisade absolut gehör redan som tvååring och var vid fyra redan ett underbarn och gav sin första konsert vid 9 års ålder. Han fortsatte sedan konserterna i 80 år över hela världen, drog sig tillbaka först vid 89 på grund av problem med synen och dog som 95-åring.

I motsats till Schnabel var han också en uttalad polsk nationalist och tog redan under första världskriget för alltid avstånd från allt tyskt, vilket kunde gå så långt, att han vägrade samarbeta med Wilhelm Furtwängler.

Både Furtwängler och Otto Klemperer praktiskt taget upptäcktes av Artur Schnabel, som då redan var etablerad pianist. Han skickade rekommendationer till Berlin om dem båda, som då var hans verksamhetsbas, varpå de inbjöds av Berlin och inledde sina långa karriärer. Medan Rubinstein framför allt var Chopintolkare och säkert den främste av alla under sin tid, så var Schnabel mera mångsidig. Han komponerade själv både kammarmusik, pianomusik, sånger och symfonier och var den förste att framföra samtliga Beethovens sonater under en serie om sju konserter. Hans tolkningar var personliga och därför kontroversiella, men hans repertoar omfattade även det mesta av Mozart, Schubert, Schumann och Brahms. Han stod särskilt nära Brahms, då denne personligen tog sig an den lille pojken på 1890-talet, och Brahms var kanske alltid hans favorit. Han förblev verksam i Tyskland ända fram till 1933, då han som jude såg sig nödsakad att utvandra. Furtwängler försökte övertala honom att komma tillbaka, och han lovade komma tillbaka om Tyskland även välkomnade tillbaka alla andra judiska tyskspråkliga musiker som drivits i exil. Han tänkte väl främst på Klemperer och Bruno Walter. Furtwänglers svar blev att man skulle akta sig för att blanda ihop musik och politik.

Schnabel hade ett stabilt familjeliv med en enda hustru som också var musiker och som han alltid förblev trogen, medan Rubinstein var en ökad vivör. Han erkände själv redan som ung, att hans livs stora intressen var 10% musik och 90% kvinnor. Han gifte sig aldrig utan att bedra sina hustrur, och älskarinnor bytte han ofta. Båda ställde ivrigt upp för Palestina och Israel efter 1948, båda var även väl sedda i Sovjetunionen, Schnabel så till den grad att den sovjetiska underrättelsetjänsten förföljde honom över hela världen för att få honom att komma och spela för dem igen, vilket han vägrade efter 1936.

Båda blev även berömda för sin humor. Schnabels var mera torr, ironisk och personlig, medan Rubinstein älskade att underhålla och nästan uppträda som komiker i linje med Viktor Borge. Han var fenomenal på att härma, som Peter Ustinov. Båda skrev självbiografier, Rubinstein en omfattande sådan, medan Schnabels är intressantare genom sin koncisa genomtänkt het där inte ett ord är överflödigt eller utanför ett intressant sammanhang, och genom att halva boken består av hans samtal med sina elever. Det är utomordentligt intressanta musikaliska diskussioner som förekommer i denna väsentliga memoarbok, där dock den största behållningen är Schnabels skildringar av sin barndom och sekelskiftets Wien samt Berlin och Tyskland fram till 1933, samma värld som Stefan Zweig skildrar i "Världen av igår". De kände varandra naturligtvis, medan det kanske mest betagande av Schnabels tonsättarporträtt är av den gamle Alexander Glazunov, som förblev högt aktad av Sovjetunionen ända till sin död 1936, den kanske enda framstående ryska tonsättaren från tsartiden som stannade kvar i Ryssland. Glazunov berättade för Schnabel om Stravinskij bland annat, att "Kan ni tänka er, att av mina 2000 elever på konservatoriet var han den som hade det allra sämsta gehöret." Glazunov hörde till den gamla klassiskt tonala skolan som inte tålde dissonanser och disharmonier för deras egen skull, vilken renhet i musiken även var Schnabels linje, vilket inte hindrade honom från att hjärtligt omfatta, uppskatta och beundra en modernist som George Gershwin – ännu en annan ytterst framstående rysk jude i musiken. Ytterligare en var Vladimir Horowitz, även han upptäckt av Schnabel och i en unik klass för sig, egentligen bara jämförbar med Jascha Heifetz.

Apropå "*Kompositören som fick pippi*":

"Ursäkta en skälig invändning mot Fritänkarens anspråk på absolut expertis i musikaliska frågor, men har inte en kompositör rätt att komponera vad han själv vill och enligt vilken teknik han än behagar? Er dogmatiska intolerans gentemot tolvtonstekniken ter sig något förbryllande och ger det intrycket att Fritänkaren är av den åsikten att all musik borde förbjudas utom gammal musik. Vill ni verkligen förbjuda experimentell verksamhet för tonsättare som vill söka och finna nya vägar? Det är konsekvensen av ert resonemang."

Svar: Inte alls. Låt vem som vill komponera hur dålig musik han vill, men låt oss slippa höra det. Belasta inte radions bästa sändningstid för klassisk musik med modern musik som låter apa. Tvinga inte körer och orkestrar att framföra musik som de och åhörarna bara kan lida av. Låtsas inte uppskatta modern musik bara för att ni skall synas artiga och för att inbilla någon att ni förstår den. Hyckla inte, utan säg ifrån, när musiken låter vidrigt, när förstärkaranläggningen spränger era öron, när estradörer som inte kan sjunga skriker i brist på förmåga att sjunga, när musiken inte är musik utan bara skadligt och destruktivt oväsen, när sångtexterna bara framför budskap om våld och sex och droger och när det definitivt inte handlar om musik utan bara om antimusik och oljud. Ingen kan förbjuda någon musik, men när musiken inte är musik och ändå gör anspråk på att vara musik bör man säga ifrån och gå därifrån och åtminstone inte applådera.

Till detta kommer en annan faktor till problematiken, som inte bara rör modern musik utan även modern konst, arkitektur, litteratur och varje konstform och som bör uppmärksammas. Det finns många charlataner på området, bluffmakare och bedragare, lika mycket inom konsten som inom religionen, *new age*-rörelsen, miljörörelsen och varje rörelse. En rockgrupp kan spendera hundratusentals kronor bara på detaljer i sin elektroniska utrustning och miljoner på att genomföra konserter av bara oljud och vrål, medan fattiga kyrkomusiker med gedigen utbildning nedlåtande kan utsträckas några hundralappar för en väl genomförd begravning eller annan omständlig ritual med vacker och stämningsfull musik som man minns med glädje efteråt och länge, om man någonsin glömmer den. En etablerad konstnär slösar miljoner på sin utställning av kludd och skrotkonst medan Rembrandt vräktes från sitt hem och van Gogh aldrig lyckades sälja en enda tavla. Beatles blev mångmiljonärer på sina schlagers medan de drogade sig dagligen med LSD och levde loppan medan den rumänske flyktingen Jean Letony i Göteborg, en i Paris utbildad kompositör, komponerade en opera om Jerusalem med underbar lyrik och melodirikedom som aldrig blev framförd och som kanske försvann med hans papper efter hans död.

Vad jag menar är, att etablerade bluffartister, som likt Picasso med sin kubism och Salvador Dali med sin morbida surrealism, som Beckett med sina nonsenspjäser och Liberace med sina fånerikonserter, som tjänade miljoner på att framträda som idioter, därmed bara bidrar till att de fria konsterna skäms ut och urlakas och får skäligen dåligt rykte. Om normen för poesi blir total avsaknad av meningsbyggnad och kommaterering, hur kan då någon verklig poet ha någon chans? Om abstrakt konst tillåts slå ut den figurativa, vad kan då seriösa konstnärer se för mening med att fortsätta arbeta för något meningsfullt? Om alla etablerade tonsättare bara är atonalister och modernister, hur kan då någon ny Chopin eller Schubert eller ens någon naturlig melodiker ha någon chans? Om all konst måste vara ful, vad har då konsten mera för mening? Kort sagt, alla konstens pajasar och dårar och parasiter och bluffmakare gör det omöjligt för seriösa konstnärer att komma fram och över huvud taget vara verksamma. Detta är det betänkliga med den moderna musiken, hårdrocken, den abstrakta konsten, den

formlösa poesin och allt etablerande av nonsens, att rötäggen och de ruttna äpplena slår ut allt matnyttigt. Det är helt enkelt inte sunt.

Musikalisk eskatologi.

I sin mycket intressanta bok "*Musikens hemliga makt*" bygger författaren David Tame i mångt och mycket vidare på tonsättaren och musikfilosofen Cyril Scotts forskningar och teorier. Men medan Cyril Scott metodiskt går igenom hela den klassiska musikhistorien koncentrerar sig David Tame mera på musiken som fenomen och framför allt dess avarter.

Han tangerar dock några kompositörer. Han hyllar framför allt Bach, som ju alla gör, och hävdar att Bach till och med när han skrev rent sekulär musik bara kunde göra den genomgående spirituellt. Som motsats framhåller han i första rummet Modest Musorgskij (som råkar vara född på samma dag som Bach) som den första som styr musiken i materialistisk-teknisk riktning: Musorgskij vill i musiken skildra realismen i all dess nakna oändlighet och även dess fulaste sidor. I samma spår menar han att Debussy, Stravinskij, Schönberg och de flesta modernister följde men inte Sibelius, Rachmaninov och Ralph Vaughan Williams.

Ett särskilt kapitel ägnar han åt Tjajkovskij, vars påstådda homosexualitet han tvärsäkert framhåller som faktum. Det kan man inte göra utan bevis. Man vet inte namnet på en enda person som Tjajkovskij skulle ha varit homosexuell med, (det krävs två personer för ett påvisbart homosexuellt samlag,) och Tjajkovskij dog hellre än att erkänna någon sådan läggning själv. Det som han kallade "Ödet" eller "XXX" kan ha varit vad mystisk företeelse som helst. Däremot har David Tame helt rätt i att Tjajkovskij drucknade i träsket av sin egen överemotionalism och sentimentalitet. Hans analys av den sjätte symfonin är helt korrekt medan analyserna av den fjärde och femte inte är det – i den femte besegras faktiskt "Ödet".

Hans provkarta över den moderna musiken är praktfull. Premiären på Stravinskijs "*Vår offer*" har gått till historien. Publiken blev galen. Föremål haglade över orkestern som vid en misslyckad fotbollsmatch med proffsiga huliganer på läktaren, naturligtvis uppstod slagsmål, och lagom till finalen kom kravallpoliserna och upplöste det allmänna handgemänget, medan kompositören lyckades fly genom en fönsterglugg bakom scenen. Aldrig förr hade en balett vållat upplopp.

Fastän Stravinskij blev berömd och framgångsrik förblev han fattig. Han synes ha levat mest på whisky. Inför ett konsertframförande i Moskva förberedde han sig med tio portioner opium och två sejdlar whisky. Under konserten började han känna sig sjuk. En doktor tog hans puls och förbjöd honom att fortsätta. Då blev kompositören rasande och självmedicinerade sig med några kraftiga omgångar konjak och kaffe, varefter han fullföljde konserten. Författaren jämför Stravinskijs levnadsstil med the Rolling Stones under dessas orgieartade rockturnéer.

Han tar fram John Cage som exempel på modern musik, den förste som komponerade elektronisk musik, som införde bruket av musik utan instrument och utan musiker, och vars enda icke missljudande komposition heter "*4 minuter och 33 sekunder*". Detta svårkomponerade verk består i att musikerna tar plats på podiet, tar upp sina instrument som för att spela på dem – och förblir orörliga i 4 minuter och 33 sekunder. Inte ett ljud hörs så länge verket pågår. John Cages avsikt med detta musikaliska mästerverk lär ha varit, att han ville lära oss lyssna till tystnaden.

När han föreläste för Julliardskolan 1952 var hans budskap till musikstudenterna följande (med långa konstpauser):

"Jag har ingenting att säga – och därför säger jag det – och det är poesi för mig – samtidens musik förändrar sig – men eftersom allting förändras – kunde vi helt enkelt ta oss ett glas vatten – att ha som ett mästerverk – du behöver tillräckligt med tid på dig när du ingenting har att säga."

Medan han ständigt "komponerade" mer och mer hävdade han bestämt att han blev mindre och mindre intresserad av musik, bara för att uppmuntra publiken.

En annan modern och prisbelönad kompositör var Karlheinz Stockhausen. Ett av hans seriösare verk var "Sirius" vars mening var att materialisera de kosmiska impulser som emanerade från Sirius och dess kosmiska varelser. Själv hävdade han bestämt att han kommit ner till jorden från en civilisation på den självlysande hundstjärnan. Esoteriker fann detta mycket tankvärt medan en del kritiker tyckte att det i så fall var dags att skicka hem honom till Sirius igen.

Fanns det då inga andra bättre modernister? Jo, det fanns den mycket seriöse Paul Hindemith, som verkligen kunde komponera, alla seriösa modernisters lärofader. Han råkade alltid då och då ut för det ödet, när han gav konsert, att träblåsarna eller bleckblåsarna kom fram till slutet av musiken medan stråkarna ännu hade 10-20-30 takter kvar, utan att någon i orkestern eller dirigenten (kompositören) själv hade märkt hur och var orkestern kommit i otakt med musiken.

Även rock- och jazzmusiken analyseras ingående. David Tame påpekar att Mick Jagger började som ekonom och att alla Rolling Stones turnéer har varit väl organiserade med inriktning på att göra så mycket pengar som möjligt – USA-turnén 1981 inbringade 40 miljoner dollar. Ingen idealism där, men gärna upplopp. En annan tidigare turné (1972) iscensattes i dubbel bemärkelse, då den för att göra dubbel vinst filmades samtidigt, speciellt bakom kulisserna, där man får se Keith Richards sila heroin, där drogade brudar dyker upp ur jättepajer som inledning till orgier under flygresorna mellan konserterna, och där organiserade upplopp hör till ordningen för dagen – Mick Jagger sade själv, att alltid när de spelade "Sympati för djävulen" blev det av någon okänd anledning upplopp.

Han hänför både jazzens och rockens upphov till råsex. En av jazzens förgrundsgestalter och kanske dess upphovsman var Buddy Bolden (1868-1931) från New Orleans. Som resultat av dryckenskap och syfilis blev han kroniskt sinnessjuk 1907 och satt sedan inne resten av livet. De flesta jazzmusiker efter honom har gått ungefär samma väg, men efter 40-talet har drogmissbruk ersatt syfilis som den största yrkessjukdomen och blivit den vanligaste dödsorsaken. Ordet "jazz" kommer från Guldkusten i Afrika och är ordet för den rytm som uppstår i ett regelrätt samlag. Även "rag", "dig" och "hippie" är negerspråk från Afrika.

Även "rock and roll" som term är ursprungligen en beskrivning på sexakten. Men medan Cyril Scott direkt fördömer jazzen som dödligt depraverad och destruktiv nöjer sig David Tame bara med att sakligt analysera den. Som typexempel på modern rockmusik tar han dock fram en sångtext av *the Sex Pistols*:

"Jag är en Antikrist
Jag vet vad jag vill
och hur jag ska uppnå det
Jag vill fördärva alla omkring mig
för jag vill vara – anarki."

Den kanske mest spektakulära hypotes han framför i sin bok är teorin om alla dessa förgångna civilisationer, som förgicks utan att historien kunnat bevara deras öden. Enligt en tradition skulle de ha gått under genom maximalt missbruk av ljud och rytm.

Man tänker på Jerikos murar, som arkeologin bevisat att faktiskt föll utåt och inte inåt, omkullstörtade av ljud. Och man tänker på vår galopperande civilisation, som ständigt skenar vidare, i synnerhet ljudmässigt.

Det för tankarna till den söndersprängda planeten mellan Mars och Jupiter, som går under benämningen Asteroiderna. Hade den också en civilisation som gradvis skenade iväg och spårade ur mer och mer, så att dess vibrationer blev mera än vad den tålde?

Som sagt, vissa katastrofer har de facto hänt, som varit så omfattande att historien inte kunnat dokumentera dem.

Finns det då ingen motvikt till all vår tids accelererande inferno av oväsen och missljud? Jo, under 1900-talet har det trots allt även funnits till exempel en kompositör som Richard Strauss, som mitt under Hitlerepoken och andra världskriget ensidigt inriktade sig på att komponera vackert välljudande operor till texter hämtade ur den urgamla grekiska mytologin, som till exempel "Ariadne på Naxos", "Danae" och "Daphne", lyriska mästerverk av enbart skimrande romantiskt välljud, som världen dock struntade i för att när kriget var över försöka dra ner kompositören i det tredje rikets smuts av ruiner, som han om någon inte hade någon del i. Men han arbetade, och han lyckades, ty hans musik överlevde till och med det tredje riket och det andra världskriget. Hans yttersta mästerverk "*Metamorphosen*" komponerat katastrofvåren 1945 är lika ren och arkitektoniskt storslagen musik som de yttersta mästerverken av Johann Sebastian Bach.

Hopp finns det alltid, till och med när hela världen domineras av alla tiders sämsta musik. Vi får inte glömma, att när hela Tyskland brann under det 30-åriga kriget på 1600-talet var Heinrich Schütz verksam, som lade grunden för den högsta musiken någonsin.

40-talets musik.

Nu när TV 3 tagit sig före att visa gamla engelska 40-talsfilmer av det romantiska fabrikatet Gainsborough slår det en vilken förstklassig musik det var som på den tiden enkom komponerades för filmer. Några av dessa kompositörer har gått till musikhistorien, som Bernhard Herrmann ("*Citizen Kane*" och många Hitchcock-filmer), Max Steiner (exempelvis "*The Big Sleep*") och Richard Addinsell, den mest typiska av alla 40-talets filmkompositörer, med Warszawakonserten som bravurnummer från "*Dangerous Moonlight*". Emellertid gjorde Addinsell även mycket annan musik, som för det mesta är lika harmoniskt intressant och melodisk som just Warszawakonserten. Hur kom det sig då att det just på 40-talet uppstod en sådan uppsjö av god skön musik av högsta kvalitet och att denna positiva trend sedan bara försvann? Naturligtvis berodde mycket på det andra världskrigets järngrepp på kulturmänskligheten. Omänskliga omständigheter tvingade fram extraordinära krafter inte minst på det skapande området. Efter andra världskriget släppte friheten fram vårflooder av fantastiskt vackra och väl gjorda filmer med oöverträffad filmmusik, som sedan gradvis ebbade ut allt eftersom krigsminnena sjönk tillbaka.

Några andra av dessa odödliga kompositörer är mindre tungt vägande namn som Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers och George Gershwin. Redan på 30-talet framstod den lättare schlagermusiken som mycket mera livskraftig och populär än den seriösa musiken. Vad berodde detta på? Efter 1925, när Puccini var död och Sibelius hade slutat komponera, spårade den seriösa musiken ur. Melodin övergavs, Schönberg uppfann tolvtonsmusiken som var antimelodisk, och genom kompositörer

som Stravinskij och Benjamin Britten blev i stället rytmen det viktigaste. Till och med Ralph Vaughan Williams nedlät sig en tid till fascistisk marschmusik (fjärde symfonin), Sjostakovitj gick in för konsekvent disharmoni, och till och med en så god melodimakare som Leonard Bernstein ("*West Side Story*") komponerade slagverksdominerade disharmonier när han komponerade "seriöst".

Faktum är att den amerikanska schlageren och musicalen, så som de utvecklades under 30-talet, kanske räddade musikhistorien med att föra den vidare mot mänskligare alternativ som kontrast mot det hårt rytmiska disharmoniska barbariet.

Men under 50-talet glömdes dessa landvinningar bort, och 40-talets höga ideal övergavs. I stället föll ungdomen för den råe Elvis Presleys nästan fysiska förförelser, och på 60-talet blev det än värre. Schlagermusiken gick i samma fälla som den seriösa musiken gjort efter första världskriget: rytmen blev det viktigaste, och melodin sattes på undantag. Numera är det bara massförförelse och masspsykos med till det omänskliga högtalarförstärkt hårdrytmik som gäller med heta vrål och syntetiskt elgitarrskräll som lämpligt ackompanjemang. Två engelska TV-kanaler (Super och MTV) domineras av detta 24 timmar om dygnet medan gamla vackra 40-tals Gainsboroughromanser visas som matiné på dagen (när ingen är hemma) på TV3 med avbrott för reklam var femtonde minut. Längre från 40-talets skönhetsideal och höga estetiska standard kan man inte komma.

Några musikfilmer

En av de mest klassiska musikfilmerna av alla är den historiskt inkorrekta men psykologiskt träffsäkra "*A Song to Remember*" från 1945 om Chopin, som spelas av Cornel Wilde, en ungrare som kvalificerade sig i fäktning till olympiaden i Berlin men hoppade av för att enbart bli skådespelare i Hollywood – han fick en Oscar för denna roll. George Sand spelas av den vackra Indienfödda Merle Oberon och Liszt av en tvättäkta ungrare – båda är fullkomligt övertygande, medan priset i filmen dock tas av Paul Muni som Chopins lärare och samvete, som vågar försvara Chopin, hans ideal och universella betydelse mot George Sand, som bara är intresserad av att ha honom för sig själv. Vem vinner? Paul Muni förödmjukas och George Sand tappar ansiktet, medan Chopins polska pathos driver honom till självutplåning.

Filmen "*Song Without End*" om Franz Liszt är från 1960 och mera historiskt riktig. Liszt spelas här av Dirk Bogarde, som inte liknar Liszt det minsta lilla men ändå lyckas göra ett övertygande porträtt. Den vackra Capucine spelar den ryska prinsessan Wittgenstein som blev den sista älskarinnan i Liszts liv. Filmen är stilfull, oerhört vacker hela vägen och en stor musikupplevelse, om man dock måste beklaga Liszts öde här som i verkligheten att tillbringa den sista tredjedelen av sitt liv (25 år) på torken i Vatikanen.

"*Das Dreimäderlhaus*" har filmats två gånger, första gången med Richard Tauber 1934, en film som inte finns lättillgänglig, och andra gången 1958 med Karlheinz Böhm som Schubert. Denna film är lika bedårande allt igenom som Schuberts musik, som endast har någon liten konkurrens av Beethovens, som faktiskt förekommer här i några scener, spelad av den fullständigt övertygande Ewald Balser, som ju gjorde denna stora roll i Beethovenfilmen "*Eroica*" tio år tidigare. Framträdandet som Beethoven här utgör en mycket passande extra avslutning till den filmen.

Karlheinz Böhm är son till dirigenten Karl Böhm och har alltså haft med sig musiken i bagaget från början. Ingen hade kunnat göra rollen bättre. Filmen levandegör Schubert och hans vänners liv med alla

deras damer på ett fullkomligt betagande sätt – detta är en film att njuta av för fulla muggar från början till slut, och allt är så genuint Wienskt – österrikiskan som talas genom hela filmen är så tydlig, att kan man bara litet tyska förstår man ändå allt, då ändå handlingen samtidigt är självklar. På svenska hette filmen ”Jungfruburen” och är i färg.

”*Broadway Melody of 1940*” är en Fred Astaire-film men utan Ginger Rodgers – i stället är det Eleanor Powell, men hon är inte sämre hon. Det är mera en musik- och showfilm än något annat, och det är Cole Porters musik som gäller här. Två av hans bästa melodier dominerar hela filmen, ”*I Concentrate on You*” och ”*Begin the Beguine*”, som tillsammans består oss en överväldigande final av stilfull prakt och nästan oöverträffbar skönhet i sitt slag.

”*Deception*” från 1947 är något så ovanligt som en musikalisk thriller, och den centrala scenen här är Carnegie Hall. En cellist kommer till New York efter krigets Europa (Paul Henreid) och återfinner sin fästmö från före kriget (Bette Davis) vars hela liv dock kontrolleras av kompositören och dirigenten Claude Rains, som är ett monstrum. Det är hans film mera än de andras. Varje scen med honom är en praktuppvisning i gammal god brittisk skådespelarkonst när den som är som bäst, och till och med som dirigent i aktion på podiet under en kritisk generalrepetition är han imponerande övertygande i sin roll. Bette Davis slits mellan honom och cellisten, som båda gör anspråk på henne och har förskräckliga temperament, varför det går som det går, – och den stora frågan är vad som händer efter att filmen är slut. Fritt fram för ohejdbara spekulationer. Som alltid säger Bette Davis ögon mer än alla hennes repliker, och detta var den sista av hennes många enastående filmer för Warner Brothers. Efter denna skulle hon ständigt få allt mindre roller, tills Robert Aldrich drog fram henne i förgrunden igen i den makabra ”*Whatever Happened to Baby Jane?*”.

Till slut måste vi dra fram den magnifika ”*Carnegie Hall*” ur glömskans gömmor. Den gjordes 1947 och är en gripande tribut till detta konserthus, som hotades av rivning men räddades i sista stund genom alla den tidens ledande musikers gemensamma ansträngningar. De flesta av dessa förekommer i filmen i unika soloframträdanden: Artur Rubinstein, Jascha Heifetz, Gregor Piatigorsky, Fritz Reiner, Artur Rodzinski, Lily Pons och till och med Tjajovskij (på avstånd, förstås personifierad av en annan). Handlingen är enkel men gripande: hustrun till en pianist ser sin man gå under i dryckenskap och lever sedan bara för sin son, som hon till varje pris vill att skall göra samma karriär fast bättre, varpå sonen gör revolt, och modern lämnas ensam med sina krossade drömmar men tröstas av bland annat en sådan som Jascha Heifetz.

Vad sonen gör revolt emot är musikens omänskliga krav. Jascha Heifetz personifierar dessa. Han hade dåligt rykte om sig av att vara omänsklig, kall och hård, men hans ord till modern vittnar om motsatsen. Hjärtat finns där om dock undanskymt av den formidabla musikpassionens övermänskliga prestationskrav, värre än nästan några andra mänskliga plikter; men hans små ord till modern som tröst är nyckeln till hela filmen, ingenting hade kunnat trösta henne mera, och de måste försona vem som helst med även den stora musikens mest vidunderligt avskräckande väsen.

Gammal hederlig underhållningsmusik.

Det finns en hel del musiker i denna bransch under 1900-talet som aldrig borde glömmas. Listan toppas givetvis av *Gershwin*, detta unika jazzgeni, den enda renodlade jazzklassikern någonsin, vars sprudlande melodiska fantasi nästan är jämförbar med Chopins och Schuberts. Lika självklara är *Cole*

Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers, Irving Berlin och *Stephen Sondheim*, men sedan kommer vi till ett antal som redan halvt om halvt är glömda.

En speciell kategori är filmmusikerna. Erich Korngold (musik till bland annat "*Robin Hood*" med Errol Flynn och Olivia de Havilland) är den enda överreklamerade, som numera nästan räknas som klassisk, fastän hans musik knappast är bättre än John Williams ("*Stjärnornas krig*"). *Max Steiner* däremot är orättvist bortglömd (bl.a. "*The Big Sleep*" med Humphrey Bogart och "*Borta med vinden*"), en av de främsta filmkompositörerna på 40-talet, jämförbar med den oslagbare *Dmitri Tiomkin* ("*Kanonerna på Navarone*" och många andra). *Miklos Rosza* bör ihågkommas främst för musiken till Hitchcocks "*Spellbound*" (med Gregory Peck och Ingrid Bergman 1940) men hörde länge till topparna inom genren. Den mest kvalificerade av alla är emellertid *Bernard Herrmann* ("*Citizen Kane*" och de flesta senare Hitchcockfilmer samt "*Taxi Driver*", hans sista,) vars musik alltid är intressant och suggestiv även utan sina filmer.

Ryssen *Andre Kostelanetz* var ingen kompositör men väl den mest raffinerade och skickliga av alla arrangörer. Hans metoder har beskrivits som tämligen hänsynslösa (när han exempelvis utan skrupler rensade ut allt oegentligt ur Wagner- och Tjajkovskijuvertyrer, så att de drastiskt förkortades,) men kom desto mer till godo i bearbetningen av lättare musik. Ingen har arrangerat Cole Porter så utsökt som Andre Kostelanetz.

En annan som inte borde glömmas är *David Rose*, som redan är glömd. Han var faktiskt kompositör och hade en egen orkester som under ett antal årtionden gav oss utsökta melodier, främst under 40-talet. En av hans mest kända, om än inte en av hans bästa, är melodin till "*Bonanza*" (Bröderna Cartwright). *John Barry*, som gjorde musiken till de första sex James Bond-filmerna, är lika suverän i samma kategori.

George Feyer var en utsökt konsertpianist från Budapest som fann konkurrensen för hård och sadlade om totalt. Han blev i stället världens kanske främsta pianist på eleganta klubbar, främst i Latinamerika, och utförde de mest fantastiska ekvilibristiska arrangemang av hela 1900-talets *evergreen*-repertoar från "Läderlappen" till Broadwaymusicaler vanligen i ytterst raffinerad rytmik kryddad med eleganta synkoper.

Aldo Mantovani var en annan arrangör med egen orkester som gav den och tidens melodier en mycket personlig klang. Hans orkestreringar av vackra melodier tangerar ibland sirapssentimentalitet men aldrig i överkant utan är alltid angenäma och positivt emotionella.

Sedan får vi absolut inte glömma *Henry Mancini*, som dog nyligen efter ett långt livs underbar melodiproduktion (bl.a. "*The Pink Panther*", "*Baby Elephant Walk*", "*Moon River*", "*Charade*", "*Peter Gunn*" och många andra,) en ytterst skicklig och väsentlig kompositör i 1900-talet.

Slutligen bör vi reservera plats för *Richard Addinsell* ("*Warszawakonserten*") och Hubert Bath ("*Cornish Rhapsody*"), 40-talets båda postromantiker i Rachmaninovs efterföljd. Addinsell har rättvist ett bättre renommé medan Hubert Bath blev kritiserad för sitt huvudtema i "*Cornish Rhapsody*" då han helt enkelt vänt på Warszawakonserten och fått en ny melodi med att spela dess huvudtema baklänges. Ändå hör även "*Cornish Rhapsody*" till 1900-talets absoluta måsten när det gäller minnesvärd musik från 1900-talet.

Kort om Lille Bror Söderlundh

Hans riktiga namn var Bror Axel Söderlundh, och han försökte faktiskt först göra sin karriär som Bror A. Söderlundh. Genom att han fick vänta i åtta år på att få en lillebror själv förblev för sin storebror under alla dessa år en lillebror, varför smeknamnet Lille Bror var naturligt från början och han aldrig blev av med det, hur han än försökte. Till slut gav han upp, och därför blev han heller aldrig känd som annat än som Lille Bror för hela svenska folket. Smeknamnet underströks dessutom genom hans sällsynt älskvärda karaktär, som ingen kunde annat än älska. Liten och spenslig till växten och med en spröd ljus tenorröst gick det bara inte an att kalla honom för något annat.



Från början ville han bli seriös kompositör, och den ambitionen svek han aldrig. Tvärtom. Ju mer han blev känd som viskompositör, desto hårdare ansträngde han sig för att även etablera sig inom konstmusiken. Han hade alltid Beethovens dödsmask på väggen och tröttnade aldrig på att betrakta den, men hans rykte låg honom i fatet. Han refuserades från alla högre musikaliska utbildningsinstanser, och när hovkapellmästaren Sixten Ehrling 1957 vägrade honom tillträde till Kungliga Teatern med motiveringen att "Söderlundh var en visdiktare som inte skulle få förekomma på operan" är det nästan omöjligt att inte sätta detta i relation till det faktum att sagde Söderlundh några månader senare dog av brustet hjärta.

Lille Bror Söderlundh var värmlänning, och det var därför han kunde hitta precis den rätta tonen till sin landsman Nils Ferlins dikter. Det var i huvudsak på dessa kompositioner Söderlundhs hela rykte kom att vila. Hans första vissamling "När skönheten kom till byn" (1939) såldes fram till hans förtidiga död i 27,000 exemplar, vilket var något oerhört för en samling svenska romanser. Hans utsökta för att inte säga oöverträffade melodik är så finkänslig i sitt harmoniska raffinemang att det väl aldrig funnits en lämpligare tonsättare till svensk poesi. Han sökte ständigt efter lämpliga dikter att tonsätta, men när

modernismen slog igenom gav han upp och sade: "Man kan inte längre göra musik till den sorts poesi som diktas nu."

Redan från början märktes hans förutbestämda liv som musiker av ett oblitt öde, när han som barn fick ena handen förstörd genom en olämpligt fallande yxa. Han kunde därför aldrig bli pianist, handen skars helt enkelt av till hälften men kunde hjälpligt lappas ihop av en skicklig kirurg, vilket inte hindrade att han med den handen åtminstone alltid kunde föra en stråke. Därför blev violinen hans huvudinstrument, (gitarren och lutan kom sedan,) och till hans huvudverk som seriös komponist räknas framför allt hans violinkonsert (1954).

Hans rykte som viskompositör blev något av en tvångströja för honom, han ville med åren allt ivrigare bli av med denna stämpel, denna påklistrade roll som han egentligen aldrig velat ha, då han var så gränslöst verksam inom så många olika områden. Alla samarbetade med honom. Han spelade med i Karl Gerhards revyer i synnerhet när dessa blev politiskt utmanande under Hitlertiden, då Karl Gerhard stod helt på Torgny Segerstedts sida mot allt tyskflirteri, han var den som fick Evert Taubes visor på pränt, då Evert själv var notblind och lika litet kunde läsa som skriva noter, det mesta av Taubes skattkammare av odödliga visor finns alltså tillgänglig genom Lille Bror Söderlundhs försorg, och Evert Taube upphörde aldrig att prisa honom för hans kongeniala musikhantverkskunnighet; (vid ett tillfälle när Evert Taube höll konsert och inte märkte att hans gitarr var ostämd eller struntade i det, reste sig en man ur publiken, kom upp på podiet och stämde den åt honom. Evert var inte alls störd utan tvärtom tacksam och uppskattande. Stämmningsmannen var Lille Bror Söderlundh,) — under sina sista 15 år gjorde han musik till 20 filmer och räknas som svensk films finaste filmmusikmakare, (till de främsta räknas Harry Martinsons "Vägen till Klockrike" med Edvin Adolphson och 'Bollelåten', Alf Sjöbergs "Karin Månsdotter" och filmen om Dan Andersson, "En drömmares vandring"); men fruktbarast av allt framstår likväl hans livslånga samarbete med vännen Nils Ferlin, hans värmlandsbroder.

Han var gift två gånger och fick tre barn; det första äktenskapet varade inte länge efter den ende sonens födelse, medan det andra äktenskapet med Lisbet Jobs, dotter till en musiker, blev lyckligare och längre. Även det bröt han emellertid upp ifrån, då hans rastlöshet, energi och dynamiska arbetsnarkomani krävde ett självständigt ungarliv.

Han sparade därvidlag aldrig på sig själv, och tyvärr hjälpte ett visst alkoholinmundigande och nikotinförtäring till med att förkorta hans liv. Det kan inte förnekas, även om detta inte var dödsorsaken. Redan 1938 vid 26 år blev han intagen på sjukhus för leverproblem, och han fick ett återfall i ren alkoholism i början på 50-talet. Ett antal lunginflammationer förföljde honom under åren, vilket knappast motverkades av hans cigarettökning. Kort sagt, det kan inte förnekas att han som en ren värmländsk konstnärnatur var en slarver.

Hans främsta lärare var violinisten Tobias Wilhelmi, nederländare som tyvärr under 30-talet förföll till nazistsympatier, varför deras vägar skildes tidigare än vad någon av dem önskat. Det var så Söderlundh i stället blev ren underhållningsmusiker och sällade sig till det antinazistiska lägret under positiva koryféers ledning som Karl Gerhard.

Hans plötsliga död gav naturligtvis anledning till spekulationer. Det ryktades om självmord. Genom obduktionen fastställdes dödsorsaken till hjärtinfarkt — hans hjärta hade brustit medan han hade tagit sig en lur för att vila före en tågresa till Stockholm. Han bodde då i Dalarna, där han varit verksam en längre tid som musikledare i Borlänge och spelman i Leksand. Det kan inte förnekas att han tydligt gått igenom en kris i sitt konstnärskap — han hade försökt vidareutbilda sig och sökt in till kompositionsklassen i Akademin och blivit refuserad över allt och mest av allt av Sixten Ehrling, som

ändå framfört Söderlundhs viktiga seriösa debutverk för piano "Intrada och Allegro" 1940, han kände sig utanför och instängd och fast i sitt rykte som viskomponist, fastän han var så mycket mer. Han var ju även filmkompositör, balettkompositör (till framför allt Iwo Cramér's balett "Kejsarn av Portugallien",) scenkompositör, barnvisekompositör och behärskade egentligen alla genrer inklusive full orkester. Men allt publiken ville var att han skulle sjunga sina visor för dem till gitarren, och de brydde sig inte om något annat. Kort sagt, det fanns anledningar till att hans känsliga hjärta kunde brista.

Han väntar ännu på ett erkännande som den fullständigt rena kompositör han var. Ernest Ansermet hette dirigenten för "*L'orchestre de la Suisse Romande*" i Genève, jämte Bruno Walter ledande i världen bland dirigenter som resolut tog avstånd från atonal musik. En gång i Stockholm tog han med sig Lille Bror Söderlundh till en fest hos tonsättarföreningen. Innan han lät honom stiga in sade han till det illustra tonsättarsällskapet: "Jag har tagit med mig Sveriges bästa kompositör." Alla undrade vem det kunde vara, tills Lille Bror steg in, varpå åtminstone några utbrast: "Självklart!"

Han blev bara 45 år gammal (1912-57).

Tonsättaren Nils Söderlund i Stockholm, avliden under 90-talet utan att en enda av hans rent tonala kompositioner någonsin kommit ut, är inte någon släkting.

Tribut till Evert Taube

Det är en allmänt utbredd missuppfattning att Evert Taube föddes på Vinga, fastän han själv aldrig upphörde att uttryckligen poängtera att han aldrig föddes någon annanstans än vid Otterhällan inom Vallgraven i hjärtat av Göteborg, ehuru han dock tillbringade hela sin barndom och uppväxt med sina elva syskon på Vinga, enär hans far var fyrinspektör över delar av Bohuslän. Att Evert Taube var utvald för extraordinära utsvävningar i livet stod redan klart för omvärlden när han som barn visade prov på extraordinarie mentalt gods, då han till exempel från början var sömngångare. Efter att han en gång som barn väckts upp inlåst i en skrub, dit han själv tagit sig och låst in sig i sömnen med medhavd och tänd brinnande lykta, vågade han aldrig mera i livet sova någonstans med stängd dörr och hade fruktansvärda anlag för klaustrofobi. Hans musikalitet var det dock inget fel på, han var en gudabenådad melodiker och diktare från början, men hans översvallande talang som trubadur hade det kruxet med sig, att den inte gick att disciplinera. Således kunde han aldrig till exempel lära sig läsa och skriva noter, utan hans talrika sånger fick givas musikalisk tonskrift av andra, främst Lille Bror Söderlundh, Evert Taubes kanske närmaste, trognaste och mest förstående musikaliska vän.

Lika överdådigt överlägsen som hans musikalitet var är hans skönlitterära talang, som är självklar från början. Hans gudfäder i den svenska litteraturen är Erik Axel Karlfeldt och Albert Engström, vars stilar och fantasi blivit avgörande för Evert Taubes utveckling. Han höll sig dock mera strikt till verkligheten, så gott som alla hans sånger har verklighetsunderlag om dock de givits omskrivna versioner, och när han en gång fick frågan varför han inte skrev romaner svarade han: "Mitt liv är en roman. Den räcker!"

Och det gjorde den. Hans självbiografiska skildringar främst från sina många och långa vandringsår till sjöss är mästerliga, där hans dokumentation av sina intryck av Panamá, som inte återgivits i hans sånger, kanske står i särklass. Han står också i klass med alla de andra mest framstående sjömanslivsskildrarna, som Henry Dana Jr, Robert Louis Stevenson, Eirik Hornborg och inte minst Jacob Wallenberg, det är ett friskt och aktivt liv som bär med sig entusiastiska inspirationsfläckar som

aldrig avtar, och, kort sagt, Evert Taube måste betecknas som en av Sveriges främsta trubadurer genom tiderna tillsammans med Bellman och Birger Sjöberg. Att Evert Taube inte bara levde längre utan även var en friskare och gladare själ än dessa torde dock inte kunna motsägas. Friskheten i hans litterära och musikaliska diktning poängteras inte minst av de kraftiga doser samhälls- och samtidskritik som främst levereras i hans självbiografiska skrifter, som man gärna glömmer och bortser från då man helst tillgodogör sig hans uppsluppenhet, men som markerar en klar och frisk distans till all osund utveckling i det mänskliga samhällslivet.

Den klassiska musikens store sutenör.

I två program från BBC har vi fått nöjet att få uppleva alla de stora gamla dirigenter: Toscaninis minutiösa perfektion som gammal dundergubbe, Bruno Walters innerliga mänsklighet, Furtwänglers magiska inflytande på orkesterklangen, Leonard Bernsteins fantastiska inlevelse och generösa bjudande på sig själv, Sir Thomas Beechams enormt populära musikaliska godmodighet och charm, Otto Klemperers oerhörda formbyggnadssinne, Leopold Stokowskis säregna förmåga att kunna sockra all musik, och så vidare. Även Herbert von Karajan förekom, som övertog Berlinfilharmonikerna efter Furtwängler och även dess särklang. Men Herbert von Karajan var den ende av alla dessa dussintals världsdirigenter som dirigerade med slutna ögon. Han ville inte ha ögonkontakt med någon när han dirigerade.

Han har kallats den mest egocentriske av alla dirigenter, den klassiska musikens störste egoist. Genom *Deutsche Grammophon* och TV saluförde han den klassiska musiken som ingen före honom, och en stor förtjänst därav stoppade han i egen ficka, så att han blev för klassisk musik vad P.G.Gyllenhammar var för Volvo: en vräkig snobb utan motstycke. Andra kritiker har även ständigt påmint musikhistorien om att Herbert von Karajan som österrikare frivilligt anslöt sig till det nationalsocialistiska partiet redan vid mitten av 30-talet. Ingen av de andra frivilliga eller motvilliga musikaliska kollaboratörerna med nazismen, som Richard Strauss och Furtwängler, gick så långt.

Om någon av de stora världsdirigenterna väcker tvivel är det således Herbert von Karajan. Otto Klemperer dirigerade otympligt och otydligt, han var ytterst oklar som dirigent, men ingen ifrågasatte hans auktoritet och hans kunnande. Furtwängler kunde ge sina musiker en panisk osäkerhet om när de skulle börja, då Furtwängler inte kunde slå en riktig etta, men ingen dirigent lär ha varit så musikaliskt avhållen och vördad som han. Von Karajan var en nästan lika säker och total perfektionist som Toscanini, men han dirigerade med slutna ögon, han bjöd inte på sig själv, hans dominans i media var det viktigaste, han förpackade musiken i plast, satte extrapris på och kammade hem en stor förtjänst; och eftersom hans företag alltid gick med vinst hade ingen rätt att klaga. Och ingen vågade klaga.

Över alla von Karajans inspelningar för *Deutsche Grammophon* ligger det liksom en gyllene fernissa. Plastförpackningen glänser. Han använde sig bara av den bästa musiken i världen, de eviga publikfavoriterna, och polerade och fernissade dem i oändlighet och fick bra betalt för det. Men i några fall innebar hans plastiska förgyllning av musiken en katastrof.

Han kunde inte dirigera rysk musik, för denna är för bisarr för att tåla någon utslätning. Han kunde inte ens dirigera Tjajkovskij, och hans försök att tolka Musorgskij och göra denne originelle vilde rumsren föll platt till marken. Musorgskij och Stravinskij brukar annars vara bra till att chockera publiken med, men von Karajan kunde med sin tolkning av deras musik bara tråka ut publiken till döds.

Ej heller kunde han dirigera Anton Bruckner. Detta genialiska senromantiska original med sin utåt sett ytterst banala och enformiga, formellt pedantiska musik har en förmåga att under rätt dirigent framstå som ett universalgeni av kosmiska dimensioner. Icke så under Herbert von Karajan. Denne världsdirigent försökte även förpacka Bruckner i plast och saluföra honom med att fuska sig förbi alla de långsamma satsernas utmaningar genom att dra upp deras tempi intill det dubbla, med endast det resultatet att Bruckner i von Karajans tappning framstår som mera ytlig och banal än någonsin. Eugen Jochum tog bättre vara på Furtwänglers unika förmåga att kunna se vilken klang- och tankevärld som egentligen dolde sig under partituret, medan von Karajan lyckades fuska bort denna förmåga totalt. Von Karajan kunde saluföra alla populära klassiker, men inte Bruckners och Tjajkovskijs djupare känslor och strävanden.

Å andra sidan förblir Karajan den obestridligen främsta tolkaren kanske någonsin av de stora tyska mästarna som Brahms, Beethoven, Schumann och Mendelssohn. Även Sibelius klarade han av, särskilt de senare symfonierna, medan han även går bet på mer vokala mästare som Mozart och Verdi. Han var ingen operadirigent, på vilket område den suveräne Sir Georg Solti slog honom med många hästlängder, då denne i motsats till Karajan fattade att sångare även måste andas. Frågan är om inte även den andre store ungraren bland dirigenter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowskis efterträdare för *The Philadelphia Orchestra*, även hade ett bättre och mänskligare stilgrepp om de högst sjungande klassikerna, främst Tjajkovskij. Endast Jevgenij Mravinskij kunde väl dirigera Tjajkovskij ännu suveränare än Ormandy.

Kort sagt, Herbert von Karajan förblir mycket kontroversiell som Europas och *Deutsche Grammophons* centralldirigent och klart underlägsen många andra.

Danny Kayes musikaliska insatser.

Danny Kaye var en säregen blandning av komisk löjlighet, tragisk tafatthet och pinsam sentimentalitet. Han gjorde succé som narr, han gjorde fiasko som seriös artist, hans sentimentalitet var sådan att han själv började gråta utan att publiken gjorde det, och mest gjorde han karriär på att göra bort sig. Men mitt i allt detta kaos av erbarmligheter, barnsligheter, billigheter, trams och buskis hade Danny Kaye två egenskaper som de flesta glömmer. Han var lika genommusikalisk som Charles Chaplin och Leonard Bernstein, och ingen komiker har väl någonsin haft en sådan mänsklig värme som han.

Hans största talanger kom fram på film, men hans filmer är mycket ojämna i kvaliteten. Hans första seriösa film är hans första mera renodlade musikfilm, filmen om H.C.Andersen med melodier som "*Wonderful Copenhagen*" och med en ambitiös balettföreställning mitt i filmen. Publikmässigt gjorde den fiasko, publiken kände inte längre igen den roliga vettvillingen Danny Kaye och stöttes av hans nya sirapssöta gullighet, också manuskriptmässigt är filmen ett fiasko, manuskriptet är en billig snyfthistoria som inte har något som helst med den verkliga H.C.Andersen att göra, men ändå gick filmen hem hos barnen. De förstod denna nya generösa genommänskliga värme.

Hans bästa filmer kom till senare. Det är "*Merry Andrew*" (med Danny Kaye som sympatisk skollärare och arkeolog i England,) "Översten och jag" (med Danny Kaye som förföljd jude i andra världskriget tillsammans med Curd Jürgens som polsk officer med manus av Franz Werfel,) "*Five Pennies*" och "Dubbel trubbel" (med D.K. som alkoholiserad brittisk general i kriget och dennes tafatte

dubbelgångare). Sin trognaste publik hade Danny Kaye i England, men hans mästerverk förblir ändå hans mest amerikanska film – den renodlade musikfilmen "*Five Pennies*" om storbandsjazzens framväxt på 20-talet.

Danny Kaye spelar Red Nichols, den legendariske kornettblåsaren, som gjorde succé med bandet "*Five Pennies*", i vilket även Glenn Miller ingick. Louis Armstrong var en av Red Nichols' kolleger och spelar den viktigaste birollen i filmen, som även bjuder på Benny Goodman, Artie Shaw och alla jazzens stora från 20- och 30-talet. Red Nichols blåser själv i kornetten genom hela filmen även om han aldrig syns, men filmens hjärtpunkt är historien om Red Nichols' dotter.

Även Danny Kaye hade en dotter som var svårt sjuk och endast överlevde genom kraftansträngningar från hennes egen och båda föräldrarnas sida. När Red Nichols' dotter fick kombinerad hjärnhinneinflammation och polio lämnade han musiken för att bara leva för sin dotter. Parallellen mellan Red Nichols' och Danny Kayes känsliga faderskap gör filmen övertygande till nästan dokumentärt skakande grad. Red Nichols som (genom sitt eget ställningstagande) glömd och levande begravd musikalisk storhet gestaltas av Danny Kaye med en hjärtskärande bitterhet – det är hans första och enda helt seriösa roll. I kontrast mot detta djupa mänskliga mörker står de enastående uppsluppna uppträderna med Louis Armstrong och den lilla då alltså friska dottern som en musikfest utan motstycke. Danny Kaye sjöng många sånger och gjorde många oförglömliga musiknummer, men det är bara i denna film som han lyckas med att träffa hjärtat av musikens innersta väsen – den totala hängivelsen i dess yttersta glädje och dess eviga konflikt med den skärande disharmoniska verkligheten, livets kanske två mest extrema och oförenliga motsatser, som ändå, som genom artister som Danny Kaye, ibland kan förenas.

Några viktiga musikfilmer

Här är några intressanta musikbiografiska filmer värda att notera:

Det finns ett antal Schubertfilmer:

"*Blossom Time*" (England 1934) med ingen mindre än Richard Tauber i huvudrollen.

"*Leise flehen meine Lieder*" (Österrike-England 1935) regisserad av Anthony Asquith.

"*Drei Mädel um Schubert*" (Tyskland 1936; svensk titel: "Jungfruburen")

"*Das Dreimäderlhaus*" (Österrike 1958) med den alltid intressante Karl-Heinz Böhm i huvudrollen (känd bl.a. från "*Peeping Tom*")

"*Ave Maria*" (Frankrike 1936) regisserad av ingen mindre än Max Ophüls

"*La Belle Meunière*" (Frankrike 1948) regisserad av Marcel Pagnol med Tino Rossi i huvudrollen.

Även Chopin är ett tacksamt filmämne:

"Den stora drömmen" ("*A Song to Remember*" 1944) med Cornel Wilde, Paul Muni och Merle Oberon, historiskt fullständigt befängd men intressant film om Chopin, som dock slås av den historiskt ambitiösa "*Impromptu*" från 1990 med Hugh Grant och Judy Davis med även ypperliga gestaltningar av Franz Liszt, Delacroix och Alfred de Musset.

De huvudsakliga Beethovenfilmerna är två:

"*Eroica*" (1948) – en osedd film om Beethoven med Edwald Baltzer, och

"*Immortal Beloved*" från 1994 med Isabella Rossellini och Gary Oldman som Beethoven, som är en av alla tiders bästa musikbiografier, vare sig den är sann eller inte.

Två intressanta Paganinifilmer:

"*Paganini*" från 1947 med ingen mindre än Stewart Granger i huvudrollen, och

"*Paganini*" från 1988, vilken film var Klaus Kinskis livs stora ambition att få göra.

Några amerikanska musikerfilmer av intresse:

"*Night and Day*" (1946), en film om Cole Porter med Cary Grant och Alexis Smith, Mary Martin i debutroll som bunny.

"Efter regn kommer solsken" (1947) en film om Jerome Kern med Robert Walker, Judy Garland, June Allyson och Van Heflin.

James Stewart gjorde en sympatisk gestaltning av Glenn Miller i "*The Glenn Miller Story*" med June Allyson som frugan i början på 50-talet.

En annan oförglömlig musikerfilm är Kirk Douglas gestaltning av trumpetlegenden Rick Martin i "Ung man med trumpet" från 1950. En annan lika intressant jazzmusikerfilm är Danny Kayes gestaltning av trumpetisten Red Nichols i "*Five Pennies*", hans kanske bästa film, där även Louis Armstrong medverkar.

En märklig amerikansk film om Edvard Grieg, "*Song of Norway*", från 1969 med Christina Schollin som Nina, har vi tyvärr aldrig fått äran att få ta i närmare skärskådande.

Ken Russell har under 60-70-talen gjort biografiska filmer om Gustav Mahler, Tjajkovskij, Frederick Delius, Edward Elgar, Bartok, Debussy, Prokofiev, Bruckner, Richard Strauss (karikatyr) och Franz Liszt ("*Lisztomania*") m.fl.

Samtidigt som Russell gjorde sin gjordes en stor rysk film om Tjajkovskij.

Viscontis film från 1971 om Ludwig II av Bayern och Wagner (spelad av Trevor Howard) gör rättvisa åt kungen men förskönar eller förmildrar Wagner.

1972 gjordes det en påkostad flöntig Hollywoodfilm om valskungarna Johann Strauss den yngre och den äldre, där den äldre spelades av Nigel Patrick (bra) och den yngre av Horst Bucholtz (!), känd bl.a. från "Sju vågade livet" med Yul Brynner, Hollywoodpastischen på "De sju samurajerna". Jag kommer inte ihåg vad Straussfilmen hette, men jag minns att den knappast hade någon story alls.

Åtminstone två Mozart-filmer: Milos Formans "*Amadeus*" från 1985 med Tom Hulce och Murray Abraham är en klassiker om dock fullständigt befängd, liksom den tyska "*Vergisst Mozart*" som en intressant anti-Mozartfilm om dock lika vilsekommen.

En av de bästa musikfilmerna någonsin gjordes emellertid 1985 till det stora Händeljubiléet, där manuset var författat av ingen mindre än John Osborne och där Händel spelades av Trevor Howard i en av sina sista roller. Det var en färgsprakande spirituellt film med underbara infall alltigenom i bästa Ken Russell-stil men utan dennes svaghet för sexism och perversiteter.

"*Farinelli*" från 1990, en annan väsentlig film om Händel och Farinelli, är ett mycket övertygande försök att återge en omänsklig musikalisk verklighet från barocktidevarvet.

Till slut borde också två intressanta pianistfilmer nämnas. "Den sjunde slöjan" gjordes på historien om den engelska pianisten Eileen Joyces liv, en framgångshistoria genom en lång korsväg, där psykiatern var suveränt spelad av Herbert Lom. Eileen spelades av David Leans senare fru Ann Todd, alltid vacker, medan huvudrollen var James Mason i en av sina bästa roller som musikinvald. Jag tror den gjordes 1945 och är kanske alltså en av de bästa psykologiska musikfilmer som gjorts.

Så bör även nämnas "Brev från en okänd kvinna" av ingen mindre än Max Ophüls 1949 tror jag, hans kanske bästa film, där Joan Fontaine gör en underbar insats som den prövade hjältinnan och älskarinnan av Louis Jourdan som pianist på dekas. Historien var av Stefan Zweig och var helt uppdiktad men är mycket intressant som studie i ett inte alldeles ovanligt musikeröde.

Slutligen har vi "*Tous les matins du monde*", "Alla tiders morgnar", en bedårande fransk musikfilm om Viola da Gamba-mästaren Sainte-Colombe och hans lärjunge Marain Marais (sent 1600-tal), en av de bästa musikfilmer som gjorts, som "*Fritänkaren*" utnämnde till sin första "årets bästa film" 1992.

Några andra musikfilmer

Edith Piaf-filmen "*La vie en rose*" är en oerhört och stark och välgjord film, som nästan i överkant koncentrerat sig på att avsminka legenden så totalt som möjligt för en konsekvent realismens skull, en hög ambition som lyckas, men på bekostnad av det väsentligaste, nämligen musiken. Edith Piaf levde bara för musiken, och det är väldigt lite man får höra av den i filmen, egentligen bara brottstycken. Det är bara den sista sången, "*Je ne regrette rien*", hennes sista come-backs trumfkort på Olympia 1961, som avslutar filmen, som hon får sjunga till slut. Alla de andra avbryts, och "*Milord*" får man bara höra några takter av.

Resultatet är att man blir fast med bilden av ett nerdekat, av show business fullständigt förstört och groteskt vrak av en stor sångerska, en bild av åldrandet när det är som allra förfärligast och inträffar för tidigt. Det är nästan en skräckupplevelse. Den berömligt konsekventa realismen skulle ha behövt balanseras av mera musik, och Edith Piaf skulle ha förtjänat att få behålla något av legenden om sig själv. Hon hade ju egentligen inget annat.

Mera suverän som musikfilm är då Kenneth Branaghs filmatisering av Mozarts opera "Trollflöjten" med manushjälp av Stephen Fry. De har förlagt handlingen till första världskriget, filmens handling inleds med att Tamino får en granatchock som resulterar i allehanda uppenbarelser från ovan, och som kronan på verket uppträder galningen Papageno som har som bestående krigsskada ett dille på fåglar. Han är filmens mest strålande ingrediens, och varje scen med honom är fullkomlig. Roligast är när han plockar fram klockspelet när de förföljs upp på taket av bastiljen och sätter i gång en melodi som de förföljande soldaterna får spatt av. Det är nästan som en balettföreställning av virtuosaste slag. Stephen Fry har gjort en underfundig pacifistisk fantasmagori av det hela, vars budskap inte blir mindre verksamt för att det kontrasteras mot det första världskrigets ohyggliga excesser i blodighet och död. Det är bara att konstatera att Kenneth Branagh än en gång har överträffat sig själv, och han är idag kanske världens styvaste filmmakare.

En annan opera för film som håller hela vägen och ännu idag efter 44 år är Jacques Demys klassiska experiment "Paraplyerna i Cherbourg" där Catherine Deneuve slog igenom fast hon inte sjunger. Det fantastiska med denna film, och som gör den, är själva musiken av Michel Legrand, en sorts klassisk populärjazz av svindlande melodisk skönhet hela vägen. Storyn är banal och handlar om en

bilverkstadsarbetare som drömmer om att öppna egen bensinstation och blir kär i den 16-åriga dottern (Deneuve) till en änka som har en paraplybutik. Precis när han gjort henne havande blir han inkallad för två månaders skräckmilitärjänstgöring i Algeriet. Han måste ge sig av, och i stället blir den unga havande skönheten uppvaktad av en rik juvelerare, som inte har något emot att hon redan är havande. Hon tvingas till äktenskap av sin dominanta mor, hon lämnar Cherbourg genast, modern säljer butiken, och så kommer den lurade soldaten tillbaka invalidiserad till ruinerna av en förlorad kärlek med bara bitterljuva minnen kvar.

Det är en genuin kärlekshistoria med väldigt mycket puss och kram hela vägen, men den totala sentimentaliteten blir aldrig störande genom Demys väldigt neutrala regi och musikens överväldigande lyftning, som oavbrutet höjer melodramen högt över alla de banaliteter den handlar om. Till detta kommer att det är så enastående skickligt gjort: fastän det egentligen är en opera agerar skådespelarna lika naturligt som om det var en självklarhet att konsekvent sjunga sig genom livet. Allt är musik, allt sjungs, och genom att musiken är så alltigenom lyckad har filmen också blivit det — bara därför.

När nu operan som konstart fyller 400 år (efter födelsen genom Monteverdis "*Orfeo*") har det sagts, att den tonala operan dog med Richard Strauss. Ändå är "*Paraplyerna i Cherbourg*" egentligen ingenting annat än en opera, (om än i en enda föreställning som dock ständigt kan spelas upp igen,) då den uppfyller en operas alla kriterier, med uvertyr, arior, ledmotiv, orkester och solister och till och med kör, och dessutom är den fullständigt tonal. Den hade inte kunnat vara mera tonal. Så inte är den tonala operan död, inte. Den är bara tillfälligt levande begravd av atonalism och rock-oväsen och kan när som helst återuppstå i nya former, som exempelvis just denna.

Alan Parkers kultfilm "*Fame*" från 1980 bör åtminstone anmärkas på då dess underhållningsvärde inte minskat med åren. Dess största behållning är de storslagna mass-showscenerna, den från gatan (med trafikupplopp och slagsmål som följd) och den från teatern (med alla studenterna utklädda som för att delta i den visade skräckfilmen) medan en del stiger upp på scenen och konkurrerar ut filmen med sitt spontana uppträdande. Filmens underhållningsvärde är maximalt, medan tyvärr musiken är fragmentarisk alltigenom (sånär som på ett betagande nummer) och handlingen är den ytligaste tänkbara. Det hör till saken, att inte en enda av aktörerna nådde någon *fame* själv. Likväl förblir filmen sevärd även i repriser för dess magnifika rikhaltighets skull i ett ständigt ös av musik och underhållning.

Frågan är ändå om inte "*West Side Story*" är alla tiders bästa musikalfilm genom sin fantastiska helgjutenhet. Den gör samma djupa intryck idag som för 45 år sedan och har inte åldrats en dag. Bara idén är någonting alldeles utomordentligt i filmhistorien, att låta slumligister i gängbråk brista ut i ideliga virtuosa sång- och balettnummer, bara för att därigenom höja det djupaste mänskliga elände till extrema höjder av estetisk lyftning. Till detta kommer den oförglömliga musiken, rent ut sagt klassisk, som står på samma höga nivå alltigenom. I de flesta musiker förekommer det sällan mer än ett eller annat minnesvärt örhänge, men här är samtliga musiknummer av högsta klass. Det är märkligt att detta är det enda musikverk av Leonard Bernstein som klarat sig och att han aldrig före eller efter kunde nå samma nivå.

Robert Wise filmade "*West Side Story*" som nästan en veristisk opera konsekvent i de bedrövliga slumkvarter som är handlingens miljö. Cementgårdarna, järnstaketen, betongen, balkongtrapporna, allt är 100% äkta. Det är sällsamt att notera att det inte förekommer ett grönt strå i hela filmen — allt håller sig konsekvent till betongdjungeln. Till detta kommer Natalie Woods och Richard Beymers makalösa

skådespelarinlevelse, utmärkt sekunderade av Rita Moreno, Russ Tamblyn och George Chakiris — inte heller de hade kunnat vara äktare, och ingen av dem är ihågkommen för någon annan rollprestation.

Det är samarbetet mellan regissör, koreograf och kompositör som gör denna musikfilm så unik i sin egenart och imponerande stilfullhet. Jerome Robbins danser, Leonard Bernsteins musik och Robert Wises ytterst levande regi har här smält ihop till en fulländad enhet i en konstnärlig skönhetsupplevelse som aldrig kommer att sluta imponera.

Abasverus' musikhistoria

Vad har musikens roll varit i mitt alltför långa liv? Den har varit alltför stor. Den har varit så stor, att jag faktiskt kan påstå, att den ensamt gjort livet uthärdligt för mig.

Vad är då musik? Musikens kärna är vad jag inte kan kalla annat än sfärernas harmoni. Musiken är intimt förknippad med universum och astrologi men inte med astronomi. Astronomin är livlös och död såsom all empirisk vetenskap medan astrologin är levande. På samma sätt är musiken levande.

Men det finns även musik som är livlös och död, och sådan musik har alltid funnits. När man då skall beskriva musiken är det ytterst väsentligt att man först gör klart vad det är som skiljer musik från musik.

Redan i antiken förekom det musik som enbart var buller. På teatrarna dränktes de eventuella melodier som klingade falskt och förvanskat av vilda tamburiner och slagverk för att rytmen skulle understrykas och göras så suggestiv som möjligt. Detta gissel i form av rytmdominerad publikfriande underhållnings- och effektmusik har vi aldrig sluppit. Den döda, tomma, ytliga och förgängliga musiken har aldrig så dominerat i världen som den gör idag. Jag tänker inte bara på rockmusiken, som ingalunda är den förgängliga musikens värsta representant idag, utan mest tänker jag på den mest livlösa musik som någonsin har funnits: den elektroniska, atonala och datamaskinsproducerade musiken, som tillsammans med all skval-, radio-, grammofon- och anstaltsmusik jag skulle vilja sammanfatta under begreppet burkmusik: musik på burk, som man kan sätta på och stänga av efter behag och även höja och sänka volymen på utan att den störs. Detta är död musik, musik utan känsla.

Vad är då levande musik? Levande musik är den musik som framförs naturligt och direkt utan tekniska hjälpmedel som förstärkare och dylikt och som i framföringsögonblicket skapas på nytt. Det sista vill jag betona. Levande musik som framförs av rutin och slentrian är inte levande. Det gudomliga skapandet måste finnas där i framföringsögonblicket. Endast då är musiken levande.

Naturligtvis finns det goda grammofoninspelningar, men endast den är acceptabel som vid inspelningen framfördes med den gudomliga skapelsens glöd. Om det gudomliga fattas så är inspelningen död, och det spelar ingen roll hur tekniskt fulländad den är.

Den störste av alla tonsättare var Ludwig van Beethoven. Han ensam av alla vågade hävda att musiken stod högre än både religionen och filosofin. Den når inte alltid högre än filosofi och religion, men den kan nå högre under sådanas ledning som Beethoven.

Religion och filosofi har nämligen en förmåga att förlora sig i hårklyverier och logiska vetenskapliga formler varvid det andliga fuskas bort. Men den levande musiken kan aldrig förlora den andliga kvaliteten.

Därför är det som alla de största tonsättarna aldrig var några musikteoretiker. De ville aldrig ta risken att besudla musiken med ord som kunde göra musikens innersta andliga väsen orättvisa.

Ingen konstart är känsligare än den levande musiken. Musiken kräver en nervanspänning som

varken litteraturen, måleriet, skulpturen, dansen eller arkitekturen gör. Närmast musiken kommer teatern och filmen, då dessa också är konstformer vari konsten består i framförandets skapande ögonblick.

Man skriver ner musik för att den ständigt skall kunna framföras och skapas på nytt, av samma anledning som man skriver ner teaterpjäser. Filmen är mera speciell, då dess art består i materialiserad visuell fantasi kombinerad med teater och vanligen även musik. En film utan musik är sin viktigaste dimension fattigare, medan alla de bästa filmerna vanligen utmärks genom enastående musik. Faktiskt så anser jag att filmen är en av de få kanaler vari den levande musiken under 1900-talet har lyckats överleva. Vad vore filmer som "Orfeu Negro", "La Strada", "Limelight", "Vertigo", "Les Parapluies de Cherbourg", "The Big Sleep", "Snövit och de sju dvärgarna", "High Noon", "The Red Shoes", "Bron över floden Kwai", "The Third Man", och Laurence Oliviers "Hamlet" utan sin bakgrundsmusik? Ingenting intensifierar en film som musiken, och en film med dålig burkmusik kan aldrig bli bra. Genom filmen har musiken i vår tid fått en ny kontinent att ta i besittning som baletten under 1800-talet, operan under 16- och 1700-talen och före det kyrkan.

Om man bortser från vårt sekels bästa filmmusik, med namn som Henry Mancini, Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Nino Rota, Bernard Herrmann med flera, samt vårt sekels bästa musicals, med namn som Richard Rodgers, George Gershwin, Franz Lehár, Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern med flera, så har detta sekel musikaliskt varit ett klart fiasko jämfört med det förra. Efter Puccinis bortgång 1925, som också var det år som Sibelius slutade komponera, har ingen kompositör fortsatt den stora traditionen med vacker universell musik. Varken Stravinskij, Hindemith, Bartók, Schönberg eller dennes lärjungar kunde senare komponera stor musik, vacker musik, levande musik. Närmast den stora traditionen kom då efter 1925 George Gershwin, som dog i förtid. Hindemith hade sunda idéer, och Richard Strauss hörde minsann till den stora traditionen men förstördes av nazismen, hans "*Metamorphosen*" hör till hela musikhistoriens mest underbara verk hur tragiskt det än är från andra världskrigets sista år komponerat mitt bland det rykande havet av Tysklands ruiner av utbombade operor och teatrar, men han var den siste, ty Sibelius och Puccini upphörde 1925, den följande generationen hade gått åt i första världskriget, och andra världskriget tog kål på resten. Därefter har ingen kunnat ta upp lyran efter Brahms, Beethoven, Bach, Monteverdi och Palestrina.

Somliga menar att den stora traditionen började med Palestrina, men jag skulle sätta början tidigare med Josquin de Près. Utom Palestrina och Orlando di Lasso var även utan tvekan Nicolás Vicentino en bärare av den mest andliga av kulturtraditioner medan jag aldrig kunde med den torre Zarlino. Utom Monteverdi och Schütz vill jag även hänföra Lotti till 1600-talsmästarna. Av de fruktansvärt produktiva herrarna Scarlatti föredrog jag alltid den vida mer spirituelle Domenico. Till Bach, Händel och Gluck ville jag även foga namnet Purcell som kanske den högst gudabenådade av alla kompositörer jag känt före Mozart, medan jag aldrig kunde falla för Vivaldis enkelhet och Telemanns simpla banalitet. Svensken Johan Agrell däremot var mycket begåvad. Haydn, Mozart, Beethoven och Schubert är obestridliga såsom den klassiska musikens absoluta höjdpunkt. Beethoven nådde högst, men Schubert var renast.

Med romantiken kom de första charlatanerna in i musiken, av vilka den värsta var Berlioz, en fullkomligt smaklös och okritisk, inbilsk och egenkär, omusikalisk narr. Jag älskade Mendelsohn, Schumann och Chopin medan jag aldrig kunde ta Liszt på allvar. Han var en underbar människa och sann humanist men en klåpare i det andliga och musikaliska. Den som definitivt slog över var Wagner, musikhistoriens största vettvilling. Han hade kunnat bli en bra musiker, hans "holländare",

"Tannhäuser", "Tristan" och "Mästersångarna" samt "Valkyrian" är uthärdliga, men han föredrog att missbruka alla sina heliga gåvor i självöverskattningens tjänst.

Sedan är det bara Brahms, Verdi, Tjajkovskij och Musorgskij kvar av de största utom Puccini och Sibelius, och så är den stora traditionen slut. Ty Mahler blev aldrig någon melodiker, och Bruckner lät sig bergtagas av Wagners fåfänga. César Franck var för egenartad, Bizet hade nått underbara höjder om han bara hade fått leva, Max Reger förlorade sig i kontrapunktiken, Grieg ville aldrig gå in i den stora tonkatedralen, Fauré och Debussy var för veka och formlösa, de Falla hade då åtminstone temperament, Rossini övergav musiken för matlagning, Borodin var kemist, Dvorak saknade djup medan Smetana tyvärr förhindrades av sina hemska sjukdomar. Offenbach var en flirt ehuru en glad sådan, Rachmaninov, Prokofiev och Sjostakovitj var för okritiska, Weber saknade ryggrad, och Pergolesi dog för ung, liksom Bellini och Donizetti och alltför många andra.

Josquin de Près, Palestrina, Orlando di Lasso, Vicentino, Monteverdi, Lotti, Schütz, Bach, Purcell, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms, Verdi, Wagner, Tjajkovskij, Musorgskij, Puccini, Sibelius och Richard Strauss, – det är den stora musiktraditionen. När skall den äntligen regenereras?

Apropå Ahasverus avslutande sentens, skickades i dagarna detta brev två musiker emellan:

"Min dröm är att den klassiska musiken på något sätt skulle återfödas, så att den skulle kunna ersätta alla dessa förskräckliga oljud som dominerar världsmusiken idag, – det är rockmusiken (som jag skulle vilja kalla 'musikhuliganism') och all den moderna atonala musiken, som bara är skräp. Varför måste alla dessa apor och dilettanter för att inte säga dårar stå för nästan all ny musikproduktion och ockupera alla scener och ansvara för alla de mest uppmärksammade konserterna (som till exempel de patetiska 'Rolling Stones') medan riktiga musiker, som vet något om musik, har känsla för den och förstår dess känsliga väsen och vikten av dess universella språk, blir ignorerade, trycks ner och tvingas till arbetslöshet, fattigdom och martyrium? Det är inte rätt. Snarare är det ett symptom för tidens fullständiga ruttenhet."

Pianisten

Polanskis film "*Pianisten*", som vi väntat på i två år och som först nu äntligen kommit till Sverige, är på sätt vis den film om Warszawahettot som vi väntat på i 60 år. Filmens mest aktningvärda kvalitet är Polanskis återhållsamhet: inga överdrifter, inga dramatiseringar, inget onödigt övervåld, vilket ger hela filmen denna ytterst trovärdiga prägel av dokumentär autenticitet. Hela historien är fullkomligt sann: det är pianisten Wladyslaw Szpilman's egen historia som berättas, som den berättats av honom själv i hans egen självbiografi, där höjdpunkten utgörs av mötet mellan honom som en knappt överlevd judisk flykting i ett hus där det råkar finnas en flygel och en tysk officer, som råkade ha känsla för musik. Officeren tar det långhåriga och orakade människovrakat på bar gärning när denne krampaktigt försöker öppna en konserveburk med gurka med en eldgaffel, och i stället för att genast skjuta ner honom, som tyska officerer vanligen gjorde med civila polacker och judar, så ger tysken honom en chans att förklara sig. När han får veta att han varit pianist ber han honom spela något för honom, och Szpilman får för första gången på två år spela Chopin. Därefter hjälper tysken honom att överleva så länge tyskarna är kvar i Warszawa. Den tyske officeren hamnade sedan i rysk fångenskap och dog i ett sovjetiskt fångläger 1952 utan att Szpilman kunde rädda honom.

Men filmens mest minnesvärda scener är dess återskapande av Warszawaghattot. Detta har man aldrig lyckats göra fullt ut på film tidigare. Närmast kom väl Andrzej Wajdas film för tio år sedan, men den gick aldrig in i Warszawaghattot, vilket denna gör intimt och överväldigande realistiskt, då vi får se det med Szpilman's egna ögon, som levde där, tills han kom ut strax före upproret i april 1943. Därför skildras sedan upproret utifrån, och vi besparas alla de ohyggliga detaljerna därav. Vi har redan sett ghattot tillräckligt inifrån under de tidigare åren. Den starkaste av alla scenerna måste väl scenen från *der Umschlagplatz* betecknas som, när Warszawaghattot töms i augusti 1942 och hundratusentals offer samlas i väntan på tåget som skall föra dem till Treblinka utan att de anar vad som väntar dem, medan alla mänsklighetens värsta personliga tragedier utspelas bland alla de utblottade väntande offren.

Och vad har då revisionisterna, som förnekar att Förintelsen ägde rum, att komma med inför en sådan film? Förnekar de Förintelsen måste de också förneka dess överlevare och deras vittnesbörd, men det går inte, ty man kan aldrig bortse ifrån att det lyckligtvis alltid finns de som överlever och kan berätta om vad de faktiskt upplevt.

Då filmen egentligen handlar om musiken och dess makt är dess hantering av det musikaliska viktigt att observera. Förekomsten av musik är minimal. Den är så sparsam, att när den sedan väl förekommer effekten blir desto mera överväldigande. Egentligen spelar inte Szpilman alls under hela kriget, och ganska snart efter inflyttningen till Warszawaghattot blir familjen tvungen att sälja Bechsteinflygeln för 2000 zloty. Därefter spelar Szpilman bara sporadiskt på ghattots judiska kafé och då bara de enklaste örhängen. Efter likvideringen av kaféet är filmen musikaliskt moltyst och håller nästan andan även dialogmässigt ända fram till scenen i den övergivna villan där det finns en flygel och där Szpilman gömmer sig på vinden när han hör tysken komma. Då bryts tystnaden i mörkret av att officeren spelar Månskenssonaten. Han har kommit dit till huset bara för att där finns en flygel och för att få spela där i fred, utan att ana att Polens främsta pianist gömmer sig på vinden.

Den andra oförglömliga musikscenen, som bryter den långa tystnaden under kriget, är när Szpilman göms i en lägenhet där det finns ett piano. Han får inte ge ett ljud ifrån sig, då ingen får veta att han finns där, men han kan inte låta bli att sätta sig vid pianot, öppna det, ta in klaviaturen och börja spela på dess tangenter men i luften ovanför utan att snudda dem, medan han inom sig hör den musik han låtsas spela....

Men filmens viktigaste ingrediens är dock dess budskap. Som sannskildring av Warszawaghattots historia, århundradets troligen mest fruktansvärda mänskliga tragedi, av ett autentiskt ögonvittne som själv var med, är filmen en skakande vittnesbörd om vikten av att slå vakt om människovärdet. När människovärdet går förlorat går allting förlorat. En av filmens starkaste scener är när Szpilman tillsammans med några andra judiska slavarbetare från ghattot får komma ut i det polska Warszawa och där får se hur vanliga människor har det, välklädda i färggranna kläder, eleganta och välmående, leende och goda, där de köper prunkande färgglada blommor på en kommersblomstrande marknad, där allt är friskhet, skönhet och renhet, som en drastisk kontrast mot förhållandena i ghattot. Och ändå är alla dessa luxuösa praktmänniskor bara vanliga människor. Med ens framstår hela avgrundsperspektivet i den åtskillnad som tyskar gjort mellan vanliga människor och judar i hela dess groteska absurditet och infernaliska grymhet. Systematiskt har tyskarna berövat judarna deras rätt och möjlighet att betrakta sig som vanliga människor. Så får man bara inte göra. Inte konstigt att tyskarna förlorade kriget, när de gick tvärt emot människans innersta natur och överlevnadsmekanismer, som mest handlar om samarbete. Tvärtom är det mänskligt att då ta hand om sådana som är utsatta och fattiga och har det svårt, liksom man först låter kvinnor och barn överge ett sjunkande fartyg för att försäkra framtidens överlevnad

innan man själv går i livbåten. Egoismen är alltså egentligen helt onaturlig och av naturen självdestruktiv, medan dessa 600,000 judar inklämda i en inmurad stadsdel utan tillgång till moderna bekvämligheter, rimlig hygien, tillräcklig mat och sjukvård faktiskt överlevde och klarade sig förundransvärt bra genom samverkan och hjälpsamhet mot varandra tills de deporterades. Detta fenomen åskådliggörs med självklar tydlighet i filmen och är vad vi aldrig får glömma i historien, då det är en så makalös uppvisning i uppbygglighet. Just detta gör filmen, trots dess åskådliggörande av 1900-talets grymmaste tragedi, så underbart uppbygglig och oförglömlig och tankvärd för alltid.

Detta viktiga budskap ges en särskild klang genom filmens och den underliggande bokens öde. Boken "En stads död" av Wladyslaw Szpilman skrevs redan 1946 men var redan då censurerad. Det var förbjudet att då i Polen skriva väl om någon tysk, varför i boken officeren Wilm Hosenfeld som räddar Szpilmans liv är en österrikare. Boken fick begränsad upplaga och förträngdes, och förgäves vädjade författaren om en större upplaga och nyutgåvor. När boken filmades första gången 1951 fick filmen inte ha en judisk huvudperson, varför huvudpersonen där i stället är en polsk partisan. Först efter Berlinmurens fall 1989 började boken uppmärksammas men då i Tyskland, där den mot slutet av 90-talet blev en kultbok genom att den var en av de få autentiska skildringarna från andra världskriget där det faktiskt förekom en god tysk. När den då såldes bra i Tyskland började först då polska förläggare uppmärksamma den. Författaren dog 2000 åttioåtta år gammal, och först därefter tog Polanskis planer på att filmatisera den ordentligt fart. Men den skulle bli Polens dyraste film någonsin för 500 miljoner dollar, och det blev en polsk-rysk-judisk finansman, Lev Ryvin, som bekostade den. Först efter 50 år kan man alltså säga, att boken äntligen började nå fram till någon publik efter fem decenniers förträngning. Detta är ett mycket märkligt fenomen i beaktande av ett livsbejakande budskap och dramatiskt innehåll kanske utan motstycke under hela 1900-talet. Och i Sverige har vi av någon outrannsaktlig anledning fått vänta på filmen i två år.

Med den äran har Polanski vidmakthållit sin trend att göra film mest som intima kammerspel under de senaste 15 åren, och detta är särskilt aktningvärt när filmämnet är så titaniskt i sin tragik som detta. Detta höjer filmens värde som mänskligt dokument och säkert långt över alla andra filmer på repertoaren, vilket man är synnerligen tacksam mot Polanski för.

En sannfärdig boks osannolika öde

Pianisten och kompositören Wladyslaw Szpilman skrev sin bok om sina upplevelser av Warszawas ghetto och fall direkt efter kriget 1946. För att alls få ut den måste han förfalska den, så att den tyske officer som räddat hans liv i Warszawas ruiner måste göras till österrikare, då det inte gick an i Polen efter kriget att framställa någon tysk i positiv dager hur sant det än kunde vara. Under hela kommunisttiden vägrades den autentiska boken en andra upplaga på grund av de känsliga detaljerna i Sovjetunionens vägran att hjälpa till i det polska upproret i Warszawa. Först mer än femtio år efter dess första och enda upplaga blev den omtryckt, genom att tyskar upptäckt den, översatt den och utgivit den i Tyskland.

Ändå är boken tämligen harmlös. Den tar aldrig ställning utan är konsekvent dokumentär och innehåller inga negativa känslor utan skildrar bara allting rakt upp och ner som det var. Den bär författarens karaktärs enkla stämpel av rakryggad hederlighet i all enkelhet utan choser, helt temperamentslös och nästan torrt saklig, lika ren och klar och neutral som vatten och lika färglös.

När Polanski gjorde sin film några år efter andra upplagan och kompositörens död förhöll han sig nästan bokstavstroget till originalet. Det har knappast gjorts en film som mera troget hållit sig till boken. Bara beträffande ett kapitel har Polanski manipulerat med verkligheten. Han säger inte allt om den tyske officeren Wilm Hosenfeld, som räddade Szpilman's liv.

I boken spelar Wilm Hosenfeld inte piano själv, och det stycke som sedan spelas efter krigets långa tystnad är inte Beethovens Månskenssonat (som i Polanskis film) utan Chopins Nocturne i Ciss-moll (nr 7). Tonarten är dock den samma i båda kompositionerna.

Man får aldrig i filmen veta att Wilm Hosenfeld var lärare till yrket, och boken inkluderar hans mycket intressanta dagbok, som knappast kunde ha varit mera klarsynt och frispråkig i sin entydiga och totala kritik mot den tyska överheten. Därmed framstår Wilm Hosenfeld som en lysande representant för det mycket omfattande inre tyska motstånd mot nazismen som aldrig egentligen fått komma ens till något postumt uttryck. Man påminns ständigt om de sex miljoner judar (och zigenare) som förintades men aldrig något om de miljoner tyskar som likviderades för att de vågade protestera.

När Szpilman och Hosenfeld första gången träffas och Szpilman vågar ställa sin första fråga, då han inte riktigt kan tro på det faktum att en tysk officer faktiskt vill hjälpa honom, ställs hela situationen i blixtbelysning. Szpilman frågar försiktigt: "Är ni tysk?" Och här infaller denna osannolika sannskildrings befriande sanningens ögonblick, när Hosenfeld reagerar högst oväntat våldsamt på frågan:

"Han rodnade och blev så upprörd att han nästan skrek fram sitt svar, som om min fråga hade varit en förolämpning: 'Ja, det är jag, och det skäms jag för efter allt som har hänt!'"

Förgäves försökte Szpilman forska efter Hosenfeld efter befrielsen men fann honom aldrig. När han äntligen fann ett spår av honom hade det fångsläget blivit flyttat. Hosenfeld blev krigsfånge i Sovjetunionen, torterades svårt av sina ryska gestapochefer så att han blev hjärnskadad och dog fullständigt sönderbruten i ett Gulagläger vid Stalingrad 1952.

Då var den polska boken om honom redan glömd och hänvisad till underjorden för 52 år framåt.

Szpilman själv återupptog sin karriär som pianist och kompositör, gifte sig och fick barn. Han gjorde flera symfoniska verk, mycket filmmusik och över 300 sånger och gav mer än 2000 konserter över hela världen. Först vid 75 år drog han sig tillbaka men fortsatte komponera till sin död 2000 vid 88 års ålder.

George Feyer (1908-2001)

Denna pianist studerade tillsammans med Sir Georg Solti vid konservatoriet i Budapest, men om Solti utvecklades till den stora repertoarens mästare, som lika suveränt kunde ge världens bästa tolkningar av både Mozart och Wagner utan att deras motsatsförhållande vållade honom några problem, så blev George Feyer den lilla repertoarens oefterhärmlige mästare. Han insåg ganska snart och tappade intresset för den hopplösa konkurrensens utmaningar mot mästare som Vladimir Horowitz och Artur Schnabel och gick in för en helt egen väg, som i sitt slag saknar motstycke. Han kan betecknas som en pianots motsvarighet till César Franck, ett underbarn som avstod från all estradfåfänga och karriäröverlägsenhet för att i stället i skymundan koncentrera sig på orgel och undervisning i obskyritet som en av Paris mindre kyrkors musikaliska ledare, medan George Feyer på liknande sätt avskydde all strålkastaroffentlighet och estradörskap för att i stället helt enkelt bli en exklusiv klubbpianist. Som sådan gav han Chopin och Liszt och alla andra sådana på båten fastän det var dem han tränades till att

spela med sådan rigorös disciplin redan som barn, att hans mamma bundit fast honom vid pianostolen, för att i stället ägna sig åt det mer anspråkslösa företaget att arrangera samtida musik. Hans repertoar, i stället för att presentera Beethoven och Schubert, Schumann och Chopin, Liszt och Rachmaninov, presenterade i stället Cole Porter och Jerome Kern, George Gershwin och Richard Rodgers, Irving Berlin och franska chansonger, wieneroperettmelodier och italienska serenader, latinamerikanska rumbor och zambor, ungerska zigenarschlagers och underhållande cafémusik från hela världen, men i så utsökta arrangemang, att de måste framstå som lika kvalitativa som någonsin Beethoven och Brahms om inte mera. Han vann sig nämligen om att koncentrera sig på det elementära i musiken:



”Om mina arrangemang företer någon originalitet, så ligger denna i att de inte försöker vara originella. De grundar sig på musikens eviga lagar, som gäller lika mycket om du spelar klassiskt eller populärt, Mozart eller Jerome Kern, Brahms eller Johann Strauss.” Han håller sig konsekvent till grunderna, det förekommer aldrig oegentligheter i hans arrangemang, hans modulationer är alltid säkert träffande och perfekta, kort sagt, hans musikalitet är fulländad. Lägg därtill en lika teknisk perfektion som Rubinsteins och Horowitz med dock rytmiskt ytterst sofistikerade kryddor, bedårande elegant anslag, en musikalisk ödmjukhet utan gränser, (citater av Chopin och Liszt förekommer som överraskande specialtillsatser,) och ett vinnande väsen som människa. Han spelade mest på klubbar i

New York efter kriget, där min far träffade honom en gång (eller var det i São Paulo?) och hade en givande konversation med honom, med den påföljd att han skaffade sig alla George Feyers då tillgängliga skivor (för 60 år sedan), vilka skivor aldrig förlorade i popularitet utan står sig än idag. Tyvärr finns de ännu inte allmänt tillgängliga på nätet, men förhoppningsvis går det därhän. Hans inspelningar omfattar främst "Ekon från Paris" (hans första och bästa), Ekon från Wien, Ekon från Italien, Ekon från Broadway, Ekon från Latinamerika, en andra volym Ekon från Paris, Ekon från Budapest samt arrangemang av Cole Porter, George Gershwin, Jerome Kern och Richard Rodgers. De är outslitliga.

Havergal Brians symfonier

De är 32 till antalet, och av dessa tillkom de flesta efter att han var 80 år. Han levde 1876-1972, blev alltså 96 år gammal och beskrev en mycket ovanlig karriär som tonsättare. Han kom från Shropshire i västra inre England nära Wales, alltså från samma hemtrakter som Edward Elgar och flera andra engelska kompositörer, och blev tämligen berömd redan vid 30, då han uppmärksammades av Henry Wood, som tog upp hans musik till sina promenadkonserter i Albert Hall. Han fick genast en musikförläggare och hade en lovande karriär serverad framför sig, som han aldrig följde upp. Man har alltid frågat sig varför. Antagligen var han för blyg och försynt för att vara funtad till att hävda sig – han var motsatsen till en exhibitionist.

Han gifte sig dock vid 22 och fick fem barn men bedrog sin hustru med en tjänstepiga – på det amorösa området var han en svag karaktär. Emellertid erbjöds han ett stipendium på livstid som kompositör redan vid 31 års ålder (vilket ju också hände Sibelius), som gjorde det möjligt för honom att oinskränkt kunna ägna sitt liv åt att komponera oberoende av inkomster. Det kom från privat håll, och välgöraren Herbert Minton Robinson väntade sig väl att Brian skulle bli framgångsrik, medan Brian i stället ambitiöst inledde komponerandet av ett flertal omfattande körverk och symfonier som det aldrig blev något av, då han i stället hängav sig åt utsövningar och resor till Italien. Liksom Rossini förföll han till en omfattande partiskhet för god mat.

Hans äktenskap sprack efter 15 år ehuru han aldrig skilde sig, och han inledde sitt andra äktenskap med tjänstepigan först 20 år senare efter den första hustruns död. De hade då dock levt som man och hustru i 20 år, vilket givit honom fem nya barn. Det var egentligen först efter 1940 han började ägna sig åt komponerandet på allvar, när han redan var långt över 60, en ålder som de flesta andra kompositörer slutat komponera vid.

Hans första symfoni, den 'Gotiska symfonin', som klassats som världens längsta symfoni och med kör dessutom, uruppfördes delvis först 1961, medan den dock komponerats redan mellan 1919 och 1927, men i sin helhet uppfördes den för första gången först 1966. Den var tillägnad Richard Strauss, som fått läsa den och fällt berömmande ord över den. Om tekniken är ganska mycket Strauss påminner den dock mera om Mahler i sin expressionistiska suggestivitet med mycket intressanta rytmiska kryddningar. Först efter hans död 1972 har intresset för hans musik börjat vakna mera allmänt. Leopold Stokowski visade intresse för hans symfonier, 1973 uruppfördes hans 28-e symfoni vid ett unikt tillfälle, Stokowski var då lika gammal, 91, som den nyss avlidne kompositören, och sedan dess har långsamt intresset för denne 'gotiske' kompositör vaknat mer och mer. Dock känner ännu nästan ingen till honom i Sverige.

Manos Hadjitakis och Mikis Theodorakis

Egendomligt nog är de jämnåriga, båda födda 1925, Mikis i juli och Manos i oktober, men Manos är den egentliga pionjären av de två, medan Mikis är den internationellt mera uppmärksammade. Det var Manos som gav upphov till den grekiska folkmusikens pånyttfödelse och dynamiska nyutveckling och världsryktbarhet främst som filmmusiker genom de tidiga 50-talsfilmerna med Melina Mercouri, där "Aldrig på en söndag" slog igenom internationellt, medan han alltid betraktade sig som filmmusiker bara för brödfödans skull – han fäste egentligen bara vikt vid den musik han komponerade som inte lönade sig, och det är där hans intressanta och bestående livsgärning står att finna.

Karakteristiskt för denna grekiska traditionella folkmusik är fullständigt rena harmonier och lika fullständigt renodlade melodier. Den består egentligen bara av melodier, som är reducerade till enklaste tänkbara harmoniska fundamentalism. Här finns alltså egentligen grunden för hela den västerländska musiken. Det finns knappast någon mera regelbunden musik i Europa.

Mikis var framför allt en politisk aktivist och satt flera gånger som kulturminister i regeringen, där han bidrog till flera viktiga koalitioner mellan vänstern och högern. Han tog strid mot droger och terrorism och arbetade hårt för bättre relationer mellan Grekland och Turkiet. Hans politiska insatser är därmed nästan mera iögonfallande än hans musik, där hans huvudsakliga ryktbarhet vilar på musiken till filmen "Zorba" och några andra sånger. Som symfoniker och seriös kompositör framstår han närmast som bombastisk och skrytsam i motsats till Hadjitakis, som är en helt annan typ.

Manos var aldrig politiskt intresserad, medan han i stället alltid intresserade sig för mystik och var en tämligen varm kristen för det mesta. Han fann mycket av inspirationen till sin musik i den grekiska kyrkan och Kristus kulten med dess mysterier, medan han periodvis hemföll åt haschmissbruk. För detta åtnjöt han ett orättvist förakt av världen och etablissemangen, medan man inte kan påstå att det negativt påverkade hans kreativitet, snarare tvärtom.

Mikis studerade vid konservatoriet i Paris direkt under Olivier Messiaen, vilket naturligtvis influerade greken och hans musik, som egentligen är mera europeisk än grekisk, även om kärleken till hans hemland är den starkaste passionen i hans liv. Hans musikproduktion är oöverskådlig, medan väldigt litet framförs och han gjort mera väsen av sig i politiken, där han alltid framstått som vänsterradikal (mottagare av Leninpriset bland annat) och har gjort starka ställningstaganden mot Israel och mot Greklands goda relationer med Israel. I den pågående grekiska krisen har han också tagit ställning för att frigöra Grekland från Europas ekonomiska problem, som om det var Europa och inte Grekland som var skyldigt till dem. Det kan man diskutera.

Medan Mikis musik är ganska brutal och enahanda, nästan primitiv och aggressivt demonstrativ i sin onyanserade simplistik, företer Manos Hadjitakis en mjukare stil med djupare fromhet och innerlighet och större melodisk rikedom och variabilitet, hans musik är i regel alltid enkel och betagande, så att man nästan alltid görs medveten om de djupa grekiska rötterna – han omfattar den grekiska folkmusikens själ och vinnlägger sig nästan helt exklusivt om dess omvårdnad. Till hans senare filmmusik hör "Amerika Amerika", "Topkapi" och "Giocondas leende", medan i en komposition som "Megalos Erotikos" hans innerlighet kommer mest till sin rätt. Som sagt var, Mikis Theodorakis är den mer utåtriktade och världsberömde kosmopoliten med glödande politiskt engagemang, medan Hadjitakis är den inåtvände sökaren på jakt efter ständigt djupare meningar och innerlighet.

En renodlad musikfilm

Ofta ger en films inledningsscen nyckeln till hela filmen och lyckas med att från början etablera rätt stämning, ungefär som klaven till en komposition. Därför är det vanligen ytterst väsentligt att framför allt inte missa inledningsscenen till en film — risken är, om man kommer för sent, att man aldrig fattar hela filmen.

Ett typiskt exempel är Kay Pollaks lovprisade och nersablade "Så som i Himmelen", en unik svensk musikfilm, då det tyvärr är sällsynt att musiken spelar huvudrollen i svenska filmer. Jag har faktiskt aldrig sett någon sådan tidigare. I "En sång för Martin" var huvudrollen Alzheimers sjukdom, i "Appassionata" med Georg Rydeberg och Viveca Lindfors var det en destruktiv kärlekspassion, medan den som faktiskt kom närmast var Göran Genteles tidiga "Brott i sol", där ett enda musikstycke bar upp hela filmen och stal hela showen, medan deckarintrigen var tämligen sekundär.

Kay Pollaks film inleds med ett böljande guldhav av fullmoget vete på en åkeräng utan slut, där en liten pojke häftat upp noter på guldstråna och står och övar på en violinkonsert av Bach. Genast har man hela filmen i ett nötskal. Det är bara musik allting handlar om och det speciella paradiset som bara kan finnas i musiken och vilka offer denna kräver för att kunna vara möjlig.

Storyn är minsann värd att berättas. Pojken blir mobbad av sina kamrater för musikens skull, modern flyttar bort från bygden för att börja ett nytt bättre liv och ge pojken bättre möjligheter, som växer upp till en världsstjärna som dirigent. Han tar ut sig och får en hjärtattack vid 42 års ålder, varvid läkaren dömer ut honom som förbrukad — hans hjärta tål inte mer. Han måste avbryta karriären och återvänder då till sin hembygd i Ljusåker i Norrbotten, där han flyttar in i den gamla folkskolan. Snart blir han ombedd att ta hand om kyrkomusiken och byns kör, vilket han gör ganska motvilligt, och snart blir han handgripligen indragen i alla de lokala intrigerna och tragedierna.

Det underbara med Pollaks film är dess sprudlande liv alltigenom. Handlingen bjuder oavslutligt på överraskningar, skådespelarinsatserna är utan undantag lysande, från den druckne busen Conny, som misshandlar sin fru, till byfånen Tore, som i sanningens ögonblick visar sig rädda hela kören när det gäller livet vid en tävlingskonsert i Innsbruck. Det är en varmt mänsklig film alltigenom och som sådan i högsta grad lovvärd och unik. Relationerna är äkta, liksom konflikterna och passionerna, till och med prästen är inte mer än mänsklig i all sin bedrövlighet, och musiken når sitt mål. I hela sitt liv har huvudpersonen drömt om att genom musiken få locka fram det bästa hos människan, och trots alla motgångar och intriger lyckas han till slut. Han dör salig på toaletten i Innsbrucks konserthus medan han genom takfläkten hör hur kören lyfter hela staden i filmens jublande final. Lyckligare kan man inte dö.

Det är alltså samtidigt en mycket dramatisk och mänsklig film vid sidan av dess karaktär av musikalisk fabel väl värd att berättas. Den har blivit en kultfilm i Finland, medan man i Sverige har behandlat den ganska styvmoderligt, som om det var tabu eller förbjudet i Sverige att filma känslor. Ty det är egentligen bara det allting handlar om i filmen — människors rätt att visa känslor.

Nackdelen med musikaliska underbarn.

Många musiker som skolat sig relativt sent beklagar ofta att de gått miste om chansen att bli underbarn. De måste arbeta hårdare, de har inte fått någonting gratis, och ofta har de något personligt fysiskt handikapp som de måste kämpa med hela livet och som hade kunnat undvikas om de börjat öva

tidigare. Klassiska exempel är Beethoven med sin alkoholiserade pianolärare till far och sin dövhet samt Schumann med sin fördärvade hand. I jämförelse med underbarn som Mozart och Mendelssohn kom de dock längre just genom att de fick kämpa hårdare och inte blev bortskämda.

Vid en konsert i Sofia upplevde jag ett 16-årigt underbarn som solist i Bachs första klaverkonsert i D-moll. Detta underbarn var stort och tjockt ungefär som Baby Doc av Haiti, om någon minns honom; han spelade fullkomligt felfritt som en perfekt programmerad automat, hans karriär var redan etablerad, han hade allt serverat för sig, hans liv var klappat och klart, och han var fullständigt onyanserad. Vad kommer det att bli av ett sådant underbarn med tiden? Ett likadant monster som John Ogdon?

Även Mozart gjorde en sådan omedelbar succé som underbarn att han sedan aldrig mer kunde bli något annat. Han fastnade i sin underbarnsroll, och han behöll vissa infantila karaktärsdrag hela livet. Han mognade aldrig helt, spelade bort sin ekonomi på biljard, älskade sig sjuk och började inte mogna förrän på dödsbädden i och med sitt Requiem. Han har alltid förblivit hopplöst förknippad med den typiska feminina rokokotillgjordhetens glittrande fasad av pryd ytlighet och konstlad förfining.

Ett annat underbarn var Glenn Gould, en genialisk tolkare av världens bästa musik, en sublimt överkänslig och originell konstnär, en enstöring vars liv hälsomässigt dominerades av en förfärlig hypokondri, en idealisk pianist som revolterade mot publiken och plötsligt vägrade uppträda mera för alltid, en av den klassiska musikens största särlingar i 1900-talet, som konstnärligt specialiserade ihjäl sig. Han lät sig så fullkomligt absorberas av Bach och de andra allra bästa kompositörernas allra svåraste och främsta verk att hans repertoar alltid förblev mycket begränsad. Han tolkade exempelvis aldrig Schubert eller Schumann, Chopin spelade han bara i tonåren och då bara några valser och impromptun, av Beethoven instuderade han bara ett fåtal sonater och även bara ett fåtal av Mozart. I stället tolkade han om och om igen bara Bachs viktigaste verk medan han även tog upp de svåraste verken av Hindemith och Schönberg. Han spelade också en del Brahms och litet Sibelius, litet Skrjabin och annat sådant, litet Händel och Scarlatti – med all sin gudomliga genialitet omfattade han bara en bråkdel av den klassiska pianorepertoaren. Han blev alltmera excentrisk med åren, levde ensam i hela sitt liv och dog bara 50 år gammal av en hjärtattack. En läkare ställde den diagnosen att han som musiker alltid varit kroniskt överspänd och metodiskt överansträngt sig nervöst till döds.

Är sådana underbarn lyckliga? De får allt från början, de vinner tidigt hela världens erkännande, och sedan? Bortskämdhet, nyckfullhet, excentricism, ensamhet, isolering och egotism till döds. Inget underbarn har någonsin kommit upp till en Bachs eller en Händels nivå, (inte ens Mendelssohn,) dessa båda giganter, som tvingades arbeta hårt i hela sitt liv, den ena i obskyritet och mot alla tidens moden, och den andra i en oupphörlig uppförsbacke av ekonomiska problem, teaterintriger och katastrofer i ett främmande land vars språk han aldrig riktigt behärskade. Förtryck och motstånd tycks stimulera giganter medan bortskämda underbarn tyvärr inte har samma förutsättningar att utveckla sig och överleva.

Glenn Goulds tragedi.

Han gjorde en sak som han aldrig skulle ha gjort: han tog ut skilsmässa från publiken. När han 1964 gav sin sista konsert i Los Angeles efter världens mest lovande karriärstart som obestridlig första-rangspianist var det för att sedan för resten av sitt liv stänga in sig i sin egen värld, bara lyssna på sig själv, bara dialogisera med sig själv och ständigt krympa sin egen repertoar, – i stället för att fortsätta umgås med all världens publik, fortsätta utveckla sig själv genom umgänge och utbyte med andra, bredda sin repertoar, fördjupa sitt kunnande och expandera. Men nej, Glenn Gould snöade in i Canada och fortsatte

visserligen göra skivinspelningar så länge han levde men bara inom den redan tillgodogjorda repertoaren med Bach som ensam auktoritet med visserligen litet stänk av Schönberg och Hindemith och andra knepiga musiktekniker men med alla de riktiga melodikerna – Chopin, Schubert, Schumann och större delen av Beethoven – ignorerade, som om de inte tillhörde musikhistorien.

Varför slutade han ge konserter? Han ville koncentrera sig på det väsentliga inom musiken och komponera själv. Av komponerandet blev det inte mycket, och ensamheten med "det enda väsentliga" blev så nervpåfrestande för honom att han med åren blev alltmer tablettberoende, och hans pillerrepertoar var inte liten – allt från dämpande valium till allt som piggar upp, med risikerandet av hjärtats välstånd som resultat, varför fler piller måste provas för att förebygga detta, och så vidare. I den vevan försvann Chopin, Beethoven och de andra.

Han förblir den mest lysande tolkare som Bach har haft på piano, och hans inspelningar kommer alltid att hålla. Men varför måste ett så lysande geni börja begränsa sig i stället för att utveckla sig vidare?

Tre pianister

I en serie om tre program presenterades tre världspianister i den yngre medelåldern, Roland Pöntinen från Sverige, Boris Berezovskij från Ryssland och Marc-André Hamelin från Canada.

Pöntinen gjorde ett anspråkslöst och sympatiskt intryck och gjorde mer än väl ifrån sig. Alla tre hade presenterats ett extra verk som de aldrig sett förut för en konsert i Tyskland. För Pöntinens del var det en finsk kvinnlig tonsättares verk, som han klarade bra och till och med berömde, hur modernt det än var. Boris Berezovskij hade problem med det moderna verk han fått av en walesisk tämligen okammad tonsättare och tyckte inte alls om det till en början men bemästrade det sedan. Jean-Marc Hamelins pensum var däremot en sonat nr 46 av ingen mindre än Joseph Haydn, och hans instudering och presentation av detta verk, som han älskade från början, var kanske de tre programmens mest givande ingrediens.

De var alla tre fullfjädrade perfektionister, intet fel kunde uppdragas hos någon av dem, och ändå var de så olika. Pöntinen spelade även Chopins fjärde och sista ballad, den i f-moll, och klarade det tekniskt suveränt och överväldigande, så att publiken till och med skrek bravo efteråt, men han sliskade till det i onödan. Lika suveränt ägnade sig Berezovskij åt Beethovens Diabelli-variationer, där han dock medgav att han inte förstod den mest centrala variationen i samlingen, den stora långsamma mot slutet, men walesaren rådde honom att glömma taktstrecken och att bara följa det romantiska nästan improvisatoriska tonflödet, och så klarade han det. Pöntinen spelade allting utantill, det gjorde även Hamelin, som även satsade stort på Chopins tredje, största, svåraste och sista sonat, medan Berezovskij var mera notbunden. Denne hävdade dock att han aldrig i hela sitt liv spelat något fel. Vad hjälper det, måste man ohjälpligt som uppmärksam lyssnare fråga, när den framförda moderna musiken (walesarens) är sådan att det är omöjligt att höra om pianisten spelar rätt eller fel?

Här kommer vi till den avgörande frågan. Alla tre var suveräna tekniker som pianister i högsta världsklass, men vad är all denna suveräna teknik värd när de även spelar sådant som låter apa? Varför gör de detta? Det modernaste som Marc-André Hamelin spelade var några senare stycken av Debussy, som trots avancerad expressionism ändå var sådana att man tydligt hörde att pianisten spelade rätt och att det inte kunde vara annorlunda. Han hade även det behagligaste anslaget av de tre. Pöntinens lämnade ingenting övrigt att önska, medan Berezovskij, fastän han uttryckligen framhävde att spelandet

av ett musikinstrument närmast borde vara en sorts försiktig och känslig massage, ändå kunde hamra alldeles förfärligt, som om det i vissa moderna stycken var nödvändigt att försöka spela sönder instrumentet bara för att musiken var så hård och tekniskt hänsynslös, medan dock Hamelins hantlag genomgående var delikat och njutbart, ledigt och hänsynsfullt mot både instrument och åhörare.

Kanske just anslaget egentligen är det viktigaste i all musik och särskilt i pianomusik. En annan nyanseringsmöjlighet ligger i det rytmiska, som gör musiken torrare och tråkigare ju exaktare rytmiskt man framför den, medan ingen använde mera *rubato* (rubbad rytm) än Chopin, varför hans musik åtminstone inom pianoområdet förblir den intressantaste, verkningsfullaste, mjukaste, mest dramatiska och oförglömliga. Därför erbjuder den också de mest obegränsade tolkningsmöjligheterna, som alltid kan varieras i det oändliga. Det har sagts om Chopin själv, att han aldrig spelade samma mazurka två gånger utan att det andra gången lät som en annan.

Både Pöntinen och Hamelin hade även en grundläggande ödmjuk inställning till musiken, vilket Hamelin även uttryckte i ord. För honom betydde han själv ingenting, utan enda meningen med hans framförande av musik var att få dela den med andra och få visa för publiken vilka otroliga verk mästare som Chopin, Haydn, Beethoven och Debussy faktiskt åstadkommit.

Boris Christoff (1914-1993)

1900-talets störste bassångare har gått ur tiden 79 år gammal. Ingen har levat upp till Feodor Sjaljapins rykte utom Boris Christoff. Han var bulgar men hade antagligen aldrig blivit sångare om inte kungen av Bulgarien hade upptäckt honom och frågat honom varför han inte ägnade sig enbart åt att sjunga. Därefter ägnade sig Boris Christoff enbart åt att sjunga.

Det var inte bara bredden av hans repertoar, det väldiga tonomfånget och den utomordentligt bärkraftiga rösten som kännetecknade Boris Christoff. Han hade något sjuvärdes extra därtill. Det var något elektrifierande med honom. När han stod på scenen var det bara honom man såg och ingen annan. Alla andra röster försvann när man hörde honom. Han hade en ovanligt skarpt framträdande "*stage presence*" som ställde alla andra i skuggan. Det var dynamit och dynamisk dramatik omkring honom som gav honom en enastående livsutstrålning som scenisk gestalt. Och därtill kom det här med rösten. Den kunde dåna diaboliskt, och den kunde smeka som den ljuvaste varmaste sammet. Det var en värme i hans röst som gjorde den oemotståndligt läcker. Av alla bassångares röster var hans den mest särpräglade, individualiserade och originella. Man kan ofta förväxla bassångare med varandra, men man känner alltid igen Boris Christoff. Till detta kom en helt naturlig och innerlig skådespelarinlevelseförmåga, som gav rösten extra liv. Han hade både temperament och den mest intensiva dramatiska gestaltsförmåga. Det är som om han rörde sig med en extra dimension som fattas hos alla andra bassångare.

Boris Christoff är borta, och ingen kan ersätta honom. Kvar finns dock alla hans skivinspelningar. Det finns ingen mer levande Boris Godunov än han, (han gör även Varlaam och Pimen i samma opera,) ingen Mefistofeles är så demonisk som han i Gounods "Faust", och ingen utom han kunde göra Gretjaninovs ortodoxa liturgi full rättvisa. Superlativen är många, men för en sångare som Boris Christoff räcker de inte till.

Körkonsert i Sofia.

Bulgarien är världsbekant för sina förnämliga körer, och de brukar vanligen vinna första- eller andra-priser vid alla körtävlingar. Jag fick det stora nöjet att få uppleva en helafton med Sofias Filharmoniska Kör varunder den uppförde Palestrinas "*Missa Brevis*", Bachs motett "*Jesu meine Freunde*" och Carl Orffs "*Catulli Carmina*". En tredjedel av kören användes för Palestrina, de andra två tredjedelarna för Bachmotetten och slutligen hela kören för Orff.

Tyvärr var körens standard inte den absolut idealiska. I varje sats av mässan sjönk kören konsekvent en hel halvton, och det var tenorernas fel, som inte orkade hålla upp sin stämma. Dessutom begick kören det oförlåtliga felet att utelämna "*Gloria in excelsis Deo*" i Gloriasatsen och började i stället direkt på "*et in terra pax hominibus*". Så får man bara inte göra. Så okunnig om Palestrina får man inte vara om man en gång sjunger Palestrina.

Tyvärr blev tillståndet inte bättre av att kören byttes ut mot den andra två tredjedels-kören i Bachmotetten. Där var det sopranerna som drog ner det hela, även om tolkningen och dirigenten, en kvinnlig sådan, smal som en tråd, var ypperliga.

I den tredje avdelningen med hela kören samlad i Orff-verket blev det stora misstaget som kören begått uppenbart. Den hade lagt ner det största arbetet på detta ytliga effektsökeri med pianoackompagnemang och utan intonationssvårigheter för att få detta billiga verk med mycket omusikaliska effekter bestående av mellanprat och slagverksbatterier att fungera fullständigt perfekt; medan de hade försummat de mycket svårare och mer arbetskrävande verken av Palestrina och Bach, gedigna mästare med avancerad musikalitet, medan Orff bara förblir en effektsökande dilettant, hur slagkraftigt hans första verk "*Carmina Burana*" än är, vars succé han begick misstaget att försöka upprepa med att producera en imitation. Orffs stil är visserligen personlig men bara en nyhet första gången, medan "*Catulli Carmina*" definitivt inte kommer med något nytt. En speciell stämning krävs för att man ska stå ut med Carl Orffs grova effekter. "*Carmina Burana*" tål framföranden utan denna specialstämning men inte "*Catulli Carmina*".

Tyvärr är det som en körsjukdom att inför konserter med blandad repertoar satsa hårdast på det verk som är tekniskt svårast, medan därigenom verk som är mer musikaliska och därför kräver större noggrannhet försummas och presenteras opolerade. Carl Orff fungerade perfekt i denna konsert, men man ville bespara sig att höra verket fler gånger, medan man beklagade att Palestrina och Bach inte framförts bättre av en så kvalificerad kör. En konsert med bara Palestrina och Bach i färdigarbetat skick hade varit bättre än denna halvdana konsert med en åbakig bluff som avslutning.

Sådana konserter brukar försvara sig med att, "ja, men publiken vill också ha något effektfullt och anslående, inte bara gamla klassiker, för då blir den bara uttråkad och stannar hemma." Skitprat. Publikens smak kan aldrig bestämmas eller sonderas i förväg. Publikfrieri är det mest vanskliga man kan försöka sig på, för om man gör det blir publiken verkligen som en nyckfull kvinna. Det enda som alltid går hem hos en publik är ärlighet i uppförandet och kvalitet. Om kvaliteten är genomarbetad och uppförandet genomförs med ärligt engagemang blir resultatet oemotståndligt för vilken publik som helst, vad det än gäller, för det är just sådant som varje publik gärna betalar för.

Att sjunga i kör.

Det har bevisats, att människor som sjunger i kör når en högre medellivslängd än människor som inte gör det, och alla sångare blir entusiastiska av att framhålla vikten av sången som både fysiskt välgörande gymnastik och andligt livselixir. Man kommer inte ifrån fenomenets faktum. Att sjunga tillsammans med andra både befriar och lindrar, både väcker glädje och inspiration, både renar och kultiverar både kroppsligt och själsligt och bidrar till både högre livsmoral och levnadsmod. Samtidigt råkar Sverige ha den högsta procenten körsångare i världen. Ändå är det inte helt lätt att vara körsångare.

Den huvudsakliga svårigheten med att sjunga i kör är att avväga jämnt mellan sång och hörsel. Om man inte kan sjunga och lyssna samtidigt kan man inte sjunga i kör. Det gäller att hela tiden hålla en hörselantenn uppmärksam på hur det egentligen låter från alla de andra. Det får aldrig bli, som det ofta blir i manskörer, att den individuella sångaren hela tiden höjer sin röst för att kunna höra den bättre än de andra. Risker blir då lätt en körlavin i mansstyrka, och kören urartar till att bli bara ryt. Många manskörer kommer långt på det, men de sliter ut rösterna, och när sångarna blir gubbar låter de som svajande käringar.

I en blandad kör måste sopranerna få dominera. Männen får aldrig överrösta dem. Då blir det manskör med damackompagnemang, och ingen kompositör har skrivit sådan körmusik utom i extrema undantagsfall. Å andra sidan måste även männen få höras kraftigt ibland i en blandad kör, för annars blir det för tråkigt och vekt. Kammarkör är det svåraste av allt. En idealisk kammarkör sammansatt av exempelvis fyra i varje stämma måste bestå av rutinerade och nästan professionella sångare. Annars kan aldrig rätt balans nås. En skicklig kammarkör hör till det underbaraste som finns i musikkväg, ty i detta sammanhang (lika mycket som i en stråkkvartett) måste alla sjunga mera med känslan och med hörseln än med rösten. Rösten blir sekundär mot helheten, som måste vara ett precisionsverk.

Känsligast av allt är givetvis kontakten mellan dirigenten och kören. Det finns massor av dirigenter som mördar sina körer utan att vara medvetna om det medan kören överlever bara emedan den orkar med misshandeln för att dess medlemmar är så goda musiker. Skräckexemplet på mördardirigenter är sådana som utser individuella syndabockar bland körmedlemmarna och pekar ut dem offentligt i vrede. Om en sådan stackare då slutar i kören brukar dirigentens dagar också vara räknade i den kören. Hänsynstagandet till individen är det svåraste dilemma i en dirigents uppgift, ty hur gärna han än vill strunta i alla hänsyn för musikens skull är han en dålig musiker om han inte också visar mänsklig hänsyn. Det gäller för en dirigent att upptäcka de positiva sidorna av individuella drag hos medlemmarna och uppmuntra dessa mera än att undertrycka icke önskvärda element. Man kan aldrig och får aldrig bli helt nöjd, men man får heller aldrig vara helt missnöjd. Då får man alla medlemmarna att känna sig misslyckade, och det blir en omusikalisk självmordsstämning av det hela. Om en dirigent måste klaga på något individuellt kan han bara klara problemet framgångsrikt om han talar med den medlemmen mellan fyra ögon, för bara då kan medlemmen övertygas, för han känner sig då även samtidigt hedrad av dirigentens uppmärksamhet.

Men i stort sett är uppmuntran A och O när det gäller körsång och all musik. Det gäller att få varje sångare att sjunga av hjärtat och inte att tysta ner dem. Det gäller att få fram den goda musiken och inte att överrösta den bara för att överträffa den. Det gäller att få människan att vara fri. Det är kanske meningen med all sannfärdig musik.

Ett körminne:
Messias i Scandinavium och Albert Hall.
(Detta var långt före Fritänkarens tid.)

(Med anledning av 300-årsminnet av Händels och Bachs födelse öppnades i Göteborg ett europeiskt internationellt musikår 1985 trettondagsafton genom ett framförande av Händels oratorium "Messias" i vilket 3000 sångare deltog efter ett öppningsanförande av prinsessan Christina Magnusson-Bernadotte.)

Scandinavium, denna brandgula monstruösa toffel mitt i Göteborg, denna idrottsarena för 14,000 åskådare, detta abnormt fula arkitektoniska missfoster i plåt och betong, denna Nordens största gladiatorstridsarena och största plats för rockmusikorgier, har även varit högsätet för högkulturella sammanhang av internationell vikt och klass. Wienerfilharmonikerna har spelat där under Willi Boskowsky, Sixten Ehrling har där dirigerat Aida och Turandot, Birgit Nilsson och Nicolai Gedda har sjungit där jämte andra internationella artister av samma klass, och där gjorde Helena Döse sin debut i Aida sommaren 1971, som var arenans invigningsår. Den går akustiskt och arkitektoniskt inte alls upp mot exempelvis den romerska arenan i Verona, som visar dussintals titaniska operor för en 30,000-hövdad publik alla somrar; men med sina tekniska hjälpmedel och elektroniska utrustningar med högtalare och förstärkare in absurdum så duger dock även Scandinavium.

För några år sedan blev en norrman chef för Konserthuset i Göteborg, och det var han som fick idén att ställa till med ett Messiasjippo i Scandinavium med en rekordstor kör. Det skulle en norrman till för att få en sådan idé, och det skulle en norrman till för att genomföra den. De tre tusen sångarna skrapades ihop från fem olika länder, och ett sjätte land skulle ha varit Sovjetunionen. Emellertid blev det bara fem: Storbritannien, Sverige, Norge, Danmark och Finland. Den ryska kören lämnade återbud av okänd anledning, och såsom så mycket sovjetiskt försvann alla fakta i saken i en dimridå av tystnad. Den engelska truppen av 500 sångare organiserades av en mycket liten engelsman som visade sig vara den mest makalösa universalorganisator: en engelsk Napoleon i musikens tjänst. Högsta ansvaret vilade på en annan engelsmans skuldror: den haltande krigsveteranen Charles Farncombe, före detta utbildad ingenjör, numera världens främste Händelexpert och en av de två bästa dirigenter undertecknad har upplevat, (Sixten Ehrling är den andra,) och beundransvärt outtröttlig i sitt uthärdande av de tre tusendenas dåliga sång under repetitionerna: hans lidande och förtvivlan under det omöjliga repetitionsarbetet drevs konsekvent och ständigt till sin spets. Hur orkade han ta det med humor?

Solisterna utgjordes av en storslagen bas från Jamaica, vår egen altsångerska Ann Sofie von Otter med sin varma harmoniska stämma, den älskliga sopranen Barbara Hendricks, som tyvärr måste avstå från att komma på grund av långt framskriden graviditet, (sådan kan hända den bästa,) den tyske hjältetenoren Peter Schreier, som fick influensa och därför inte heller kunde komma, varför australiensaren Thomas Edwards importerades från Sydney i stället, som satte publikens hjärtan i brand av hänförelse; och i stället för Barbara Hendricks från Amerika fick vi den säkra Isobel Buchanan från Skottland, som sedan sjöng ännu vackrare i Albert Hall i London.

Naturligtvis ställer ett sådant gigantjippo till med praktiska problem. Ett är klädseln. Det var naturligtvis oundvikligt att det bland 2997 sångare i uteslutande vitt och svart även skulle förekomma tre cigarrökande danskor av vilka en blomstrade med en grönblommig väst, en annan lyste med ett knallrött skärp och den tredje bar alla regnbågens färger från topp till tå. Och det är mycket mänskligt, att ju mer man sticker av, desto mer envisas man med att fortsätta sticka av. Likaså var det oundvikligt att den

mastodontdimensionerade högtalar- och förstärkaranläggningen i Scandinavium alltid då och då antingen tjöt långvarigt och högfrekvent eller också upphörde att fungera under pågående musicerande: sådant hör till ordningen i konsertsammanhang i Scandinavium. Det kan Sixten Ehrling intyga.

Men ordningen är det viktigaste av allt. Var och en av dessa 3000 sångare måste vid varje repetitions- och konserttillfälle uppvisa sin passersedel vid ingången med dess smala passage, enda öppna dörr och enda väktare, som nog måste kontrollera var och en. Allt för ordningen! Naturligtvis är abnorm köbildning oundviklig i sådana sammanhang, och vem kunde ana att det på generalrepetitionsdagen skulle vara 15 grader kallt utanför?

En vecka senare fortsattes jippet i the Royal Albert Hall i London, som är något mindre, och där inte fullt så många sångare och ej heller fullt så många körer deltog. Konserthuskören från Göteborg samt några körer från Nottingham och London var alldeles tillräckligt.

Vilken kontrast mot Scandinavium! The Royal Albert Hall är mindre men ser större ut. Den rymmer bara 6000 besökare, men i gengäld behövs varken mikrofoner, högtalare eller förstärkare: denna gigantiska konsertlokal var fullständigt fri från tekniska hjälpmedel. Och vilken akustik! Varje enskilt instrument kunde urskiljas kristallklart. Lika sublimt samspelat som Göteborgssymfonikerna är, lika sublima är musikerna i Royal Albert Hall var och en för sig. Och vilken konsertsal! Den är från förra seklet och liknar närmast interiören i Scalaoperan i Milano men är avsevärt större, och allt är i rött och gyllengult. Men det märkligaste är arkitekturen. Albert Hall är oval liksom Scandinavium. I Scandinavium framfördes verket längs långsidan, men i Albert Hall är konsertpodiet på kortsidan. Men från detta podium ser auditoriet lika brett ut som det är smalt och lika kort ut som det är långt: det ser ut som om man även här befinner sig på långsidan. Men det är en optisk förvillelse som är svår att förklara. Det praktiska resultatet är, att man tror sig och ser sig ha publiken mycket närmare än den är. I Scandinavium är det tvärtom: publiken ser ut att vara mycket längre bort än vad den är. Men i Albert Hall har man de facto publiken närmare än vad den är emedan akustiken är så underbar.

När engelsmännen kom till Göteborg hotades det med att mottaga dem med öl på Konserthuset. Mottagningsceremonierna avlöpte sedermera bakom lyckta dörrar på Börsen och med endast de få utvalda närvarande. Hur dessa tappra engelsmän verkligen togs om hand har ingen känd person någon aning om, och det fruktas allmänt att de för det mesta lämnades åt sig själva.

Annat blev det när göteborgarna kom till London. Inte bara de engelska värdarna utan hela London tog varmt emot oss med öppna armar och gav fester för oss och ville inte skiljas från oss och tackade innerligt för den stora ära som vederfarits dem i Göteborg.... Våra kalla nordiska hjärtan smälte av skamsenhet.

Och vilken värld är icke detta London! Hur mycket har icke det inskränkta lilla självgoda Sverige att lära av denna universalmetropol, som i princip har stått för civiliserandet av större delen av världen! Under våra dagar i London pågick det där en kampanj mot moms på böcker. "*Don't tax reading!*" stod det i alla bokaffärer: "Beskatta inte läsandet!" I Sverige har de flesta inte råd att köpa böcker och de flesta förlag inte råd att ge ut dem på grund av beskattningen av dem, och ingen ifrågasätter Systemets rätt till denna överdrivna beskattning och bestraffning av läsandet.

I London står kyrkorna öppna under natten om luffare och andra olycksbarn inte skulle ha någon annanstans att sova. I Sverige är kyrkorna kanske öppna någon timme under dagen.

I London möts det äldsta och det modernaste i full kollisionkurs. Vi bodde vid Russell Square, var det gamla anrika otroligt vackra och pampiga Russell Hotel står med sin sagolika viktorianska utsmyckning med gavlar och burspråk in absurdum samt förlängda skorstenar. Vi bodde på the Royal

National Hotel, ett hypermodernt hotell utan arkitektur med dusch och TV i varje rum, restaurang, krog och cafeteria utom mycket annat, men i detta perfekta moderna *up-to-date*-hotell fungerade ingenting som det skulle. Hissarna stannade ständigt mellan våningarna eller upphörde med sin belysning, hotellet kryllade av tjuvar, och två av våra körmedlemmar blev rånade, den ena på sitt rum och den andra i vestibylen, kaffet smakade kräkmedel, en middag för närmare 100 kronor var inte värd 30, rummens värmeaggregat dånade som helikoptrar, och rumsdörrarna saknade dörrhandtag. Aldrig ett modernt hotell igen! Man blickade längtansfullt upp mot det underbart föråldrade Russell Hotel varje gång man passerade Russell Square.

Det bästa kaffet i London drack jag på en krog utan namn nere i Wapping i skuggan av den färggrant målade och väl restaurerade Tower Bridge (– vilken ansiktslyftning skulle inte Göteborg få om man bara målade upp den gråa Älvsborgsbron i exempelvis Göteborgs egna färger blått och vitt!) i hjärtat av East End, där jag även åt min bästa lunch, och där en engelsman nödvändigt ville gifta bort mig med sin fästmö. Detta mitt besök i Wapping kändes mycket märkligt, då hela stadsdelarna utanför mot öster, hela Docklandsområdet var helt rivet och jämnat med marken och samtliga dockor torrlagda inför det kommande uppförandet av modern bebyggelse: London skulle förbereda sig för nästa årtusende genom att bygga upp sig till en helt ny stad, framför allt i Wapping, East End och Docklands. Tyvärr nappade jag inte på kroken. Jag vågade inte tacka ja till det alltför generösa och älskvärda anbudet om att få hans fästmö till hustru gratis, fastän jag gärna hade bytt ut hela världen mot London.

Varför elektrisk musik är en bluff.

Se till exempel på en synt. Man kan snudda vid tangenterna hur lätt som helst, och det blir ändå samma ljud, som man inte reglerar med anslaget utan med en programmerad volymknapp. Om man har volymen på för fullt blir ljudet hur starkt som helst hur lätt man än snuddar vid tangenten, och om man har volymen nedskruvad blir ljudet hur svagt som helst hur hårt man än slår. Anslaget och dess betydelse är alltså fullkomligt eliminerad från alla elektriska instrument.

Det är samma sak med en elgitarr. Ljudet är det samma hur man än slår på strängarna. Därför är det omöjligt att spela mjukt på en elgitarr så att mjukheten hörs i musiken. I princip är med andra ord elektriska instrument bara ett hjälpmedel till att göra musiken hårdare, aldrig mjukare eller känsligare.

Det är samma sak med mikrofonen. Den bästa sångare i världen kan få ljudet av sin röst förvanskad till oigenkännlig groteskhet av en mikrofon. Det rent sångliga och musikens känslspråk försvinner helt i volymvåldet.

Naturligtvis är det praktiskt och bekvämt att sålunda kunna förstärka musik till ett maximum utan att för den skull behöva slå hårdare eller skrika. Men resultatet av denna gränslösa elektriska musikförstärkning är hårdrocken, som bara är effektiv i att överrösta allt annat men som i processen förlorat allt det rent musikaliska, sångliga, melodiska och känsliga för att i stället bara ha skrik och slammer och oväsen kvar, som till och med understundom ger hörselskador.

Bortrationaliseringen av anslaget som tolkningsfaktor av musik är livsfarligt för musiken. I levande musik beror allt på anslaget. Försök sätta en Chopin-pianist till ett elektriskt digitalpiano, försök göra om en harpa till en elektrisk sådan med förstärkare och få en kvinnlig harpist att spela på den, försök få en lärjunge till Segovia att spela klassisk spansk musik på en elektrisk gitarr, eller sätt en Barbara Hendricks till en schlagermikrofon inför en fullsatt ishallsarena som kräver flera tusen decibel – det går

bara inte. Musikinstrument eller deras ljud kan inte göras elektriska utan att det tar kål på musiken. Det spelar ingen roll hur avancerad en rockgrupps elektroniska instrument och förstärkaranläggning är och hur de än öser på med världens hårdaste slammer, skrik och kanonbatterier – jämfört med världens primitivaste folkmelodi från vildaste Turkiets avlägsna berg framförd av en gnällande oskolad kvinna med säckpipsackompagnemang blir rockgruppen fullständigt värdelös med allt sitt universella oväsen medan den gnällande kvinnan med sin monotona klagande melodi och ynkligt pipande ackompagnemang åtminstone ändå är musik.

Den fatala Måndagsgruppen

Den bestod av Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Ingvar Lidholm och Bengt Hambraeus. Deras musikaliska mission och stora insats för svenskt musikliv var att etablera nonsensmusiken (alltså atonal tolvtonsmusik) på en oantastlig kejsartron. Därmed gjorde dessa narrpåvar musikens väsen mera skada än nytta, då konsekvensen av detta blev att alla musiker i Sverige, som ville etablera sig inom det seriösa området, måste vara följsamma mot dessa "ledare" och även de uteslutande ägna sig åt musik som bara lät fasansfullt. De gjorde tolvtonsmusiken till norm, och om någon vågade avvika, som Bo Linde, så blev han skoningslöst utesluten från etablissemangen. Kejsarens nya kläder blev de enda tillåtna och accepterade kläderna, och om man hade den dåliga smaken och oförsämdheten att ta riktiga kläder på sig var man helt enkelt inte *comme il faut*. Det handlar alltså här om 1984-samhället inom musiken.

Dess värre har samma antikulturella revolution ägt rum inom alla konstarter. Picasso var den ofelbare och lysande vägvisaren när det gällde att fullkomligt förvräda konsten och alla estetiska begrepp till oigenkännlighet och fulländad obegriplighet, så att fulheten blev viktigare än skönheten, och inom arkitekturen hade vi monstret Le Corbusier, som ville klämma in hela samhällen i ett enda sterilt höghus – fyrkantigheten var det enda som fick gälla. Inom litteraturen hade vi James Joyce med "*Ulysses*" vars oläslighet han överträffade sig själv med i den alltjämt idag fullkomligt oläsliga "*Finnegan's Wake*". I likhet med många modernister, vilkas obegriplighet normala förläggare av naturliga skäl inte ville förlägga, så kom James Joyce ändå fram genom att världen fick dåligt samvete för att den förkastat honom så länge. Han hade ju dock åtminstone börjat som en hyfsad begåvning, varför man borde förlåta honom hans senare urspårningar.... varpå "litteraturexperter" som ville göra sig märkvärdiga började framhålla obegripligheten, formlösheten och kaoset i "*Ulysses*" som norm för en ny tid och etablera denna vägvisande bok som 1900-talet absoluta mästerverk....

Vi har ständigt återkommit till denna problematik, som fortsätter att utgöra ett problem så länge världen måste fortsätta uthärda och genomlida dålig konst och smak genom atonal musik och rockmusik, den abstrakta konstens absoluta meningslöshet, den fula, omänskliga och sterila funkisarkitekturen, med mera, med mera. Här är en dikt som skrevs 2000:

Elegi utanför tiden

Man är åtminstone oskyldig
till det kapitalistiska samhällets avföring
där all kultur är omöjlig som inte är lönsam.

Lönsam opportunist är det enda tillåtna
 och allt annat är bannlyst, levande begravt och kvävt till döds.
 Därför domineras TV av dåliga tvåloperor och reklam.
 Därför domineras filmen av destruktivt våld och sex.
 Därför domineras konsten av fulhet och abstrakt meningslöshet.
 Därför domineras litteraturen av obegriplig oklarhet och nonsens.
 Och det värsta av allt: därför domineras musiken av missljud och oljud,
 disharmoni och falskheter, oväsen, apkonster och vulgaritet.
 Och alla dessa dominerande element befrämjas, då de ju är lönsamma.
 En bästsäljare får vara hur dålig som helst bara den säljer,
 en religion får vara hur falsk och vulgär som helst bara den säljer,
 kejsarens nya kläder får vara hur obefintliga som helst bara de säljer,
 och vad som helst är tillåtet bara det säljer.
 Sålunda är hela kulturvärlden en enda grov prostitution.
 Och allt det som inte säljer? Den melodiska, känsliga musiken?
 De vackra, romantiska filmerna med vettig dialog?
 Den figurativa konsten, som man kan se vad den föreställer och njuta av?
 Litteratur med budskap som har något att berätta?
 Vackra hus som kontrast till betongbunkers?
 Kärlek utan våld och pornografi?
 Osäljbart, bannlyst, löjligt, absurt och otidsenligt,
 medan i stället det omänskliga, det destruktiva, det fula,
 miljöförstöring och våld, denaturalisering och avhumanisering,
 ökenspridning framför allt i städerna breder ut sig mer och mer
 för att död, förödelse och undergång må ta herraväldet över världen.

Musik på Sicilien.

Kanske var det här som den västerländska musiken hade sitt upphov liksom poesin hade sitt. När man hör den sicilianska folkloristiken med dess utomordentligt dansanta karaktär (med tyngdpunkt på tarantellan) måste man bli dödligt smittad, och omusikalitet är en omöjlighet på Sicilien. Från dessa sprittande rytmer och melodier kommer säkert även sardanan (via Sardinien till Katalonien), flamencon (via araberna), den klassiska serenaden och den vanliga dryckesvisan. Vincenzo Bellini och Pietro Mascagni var båda sicilianare, och i deras operaspråk finns hela den utomordenligt musikaliskt rika sicilianska färgskalan.

Den mest älskade operan i Italien är emellertid förvånansvärt nog Verdis "*La Traviata*" (på en fransk roman). Sedan kommer "*Aida*" (egyptisk) och "*Tosca*" (äntligen romersk). Nummer fyra "*Barberaren i Sevilla*" är också fransk till ursprunget liksom femman "*Rigoletto*" (Victor Hugo). Nummer sex är åter fransk, "*La Bohème*", medan nummer sju, "*Madama Butterfly*", är anglosaxisk-japansk.

Den andra helt italienska operan kommer först på åttonde plats, "*Cavalleria rusticana*" (Sicilien), och bland de följande åtta märks ännu en Rossiniopera, två operor av Vincenzo Bellini, Leoncavallos "*I*

pagliacci", en Donizetti och, märk väl, på tionde plats en för oss helt okänd opera av Cilea "*Adriane Lecouvreur*", ytterligare ett franskt tema.

Anmärkningsvärt är att varken Verdis "*Trubaduren*" eller Puccinis "*Turandot*" finns med bland de sexton främsta. Däremot finns "*Otello*" men sedan inga fler operor av Verdi. Ingen utländsk opera finns med bland dessa sexton favoriter medan de flesta utan konkurrens domineras av franska teman.

Emellertid är väl den napolitanska skolan den viktigaste för musikens utveckling i Italien. Den stora portalfiguren var Alessandro Scarlatti (bror till Domenico), som med sina *Concerti Grossi* öppnade dörren för hela orkestermusiken. Det var även här som *Bel Canto*-sättet att sjunga kom till med hela operaskolningen. Alla de mest älskade italienska sångerna kommer från Neapel, som "*Santa Lucia*" (en udde i Neapel, som denna barcaroll handlar om,) "*Torna a Surriento*", "*O sole mio*", "*Funiculì funiculà*" och tusentals andra.

Den fantastiske Bo Linde (1933-1970)

Tillsammans med Lille Bror Söderlund var han en av Sveriges mest lysande musikaliska naturbegåvningar under 1900-talet, och hans självklara begåvning manifesterade sig tidigt. Det var aldrig något snack om saken, och redan som 25-åring var han en erkänd mästare som redan komponerat flera av sina mästerverk, exempelvis den kända violinkonserten. Därtill var han mycket mångsidigt begåvad och talade de flesta europeiska språk, som lärjunge till Lars-Erik Larsson var han dennes naturlige arvtagare och fortsättare av en mera lyrisk och melodisk symfonisk tradition i kontrast mot Karl-Birger Blomdahl och andra tolvtonsmmodernister, som dock kom att dominera scenen och som mer eller mindre utmanövrerade Bo Linde och andra sådana "puristiska romantiker" därifrån för att ohämmat få breda ut den vidriga tolvtonsteknikens katzenjammer och göra den tongivande och nästan ensamrådande, så att det nästan blev omöjligt att etablera sig som tonsättare i Sverige om man inte gjorde tolvtonsmusik som lät så illa som möjligt. Dock frambringade Bo Linde en imponerande produktion – 40 publicerade opus före sin död och 50 postuma – när han plötsligt rycktes bort 1970 bara 37 år gammal.

Sällan har svensk musik lidit en så svår och oförtjänt förlust. Dödsorsaken var fullständigt överraskande och opåkallad – ett bräck i halsen hade spruckit så att han förblödde invärtes utan att någon kunde göra något.

Därmed förlorade Sverige sitt största framtidshopp inom musiken, en av sina renaste och mest lysande talanger, därtill en god och glad människa som till råga på allt såg bra ut, en idealisk fortsättare av traditionerna från Dag Virén, Lars-Erik Larsson och Gunnar de Frumerie, till vilken lyrisk-melodiska nordiska tradition också måste räknas Ture Rangström, Kurt Atterberg och Lille Bror Söderlund, som alltid kommer att fortsätta spelas medan den tolvtonsmusik som kom att bli den dominerande sällan bemöts med annat än att man rimligen stänger av radion.

Michael Waldenby (1953 -)

Han är bara 40 år gammal (1993) och arbetar som organist i Klara kyrka i Stockholm. Det anmärkningsvärda med honom som nu levande kompositör är att han helt tar avstånd från all modernism och atonalitet för att i stället bygga vidare på 1800-talets romantiska och helt tonala traditioner. I överensstämmelse med denna linje har han 1993 tonsatt en större juldikt av Oscar Levertin,

"Gammal svensk julkantat", som frossar i glädjen över att känna sig hemma i bättre sällskap som tiderna omkring Viktor Rydbergs "Tomten" och Wilhelm Stenhammars "Snöfrid". Michael Waldenbys tonspråk är dock mer än bara traditionellt romantiskt. I "Gammal svensk julkantat" för kör och piano förekommer ett direkt citat från Johannes Brahms första pianokonsert, vilket verk hör till de mest dynamiska och extremt romantiska musikalierna. Ibland kan man också skönja reminiscenser från Ture Rangström och Gunnar de Frumerie, bland svenska tonsättare de kanske två mest personliga och originella. Waldenbys modulationer kan ibland ställa ett klassiskt musiköra frågande, de är kanske väl djärva ibland och inte alltid helt logiska, men detta är kryddor som inte bör smakas för sig utan som bör sväljas med maten. Kanske är citaten och reminiscenserna från Brahms, Rangström och Frumerie också helt omedvetna från kompositörens sida.

Hans musikspråk utmärker sig hittills genom en frejdig storskalighet: han tar ut svängarna ordentligt, har mycket forte och litet piano, ackorden förekommer i gigantiska staplar som hos Wagner och Brahms, och han står långt fjärran från en Chopins mjuka intimitet. Han brer på ordentligt, och resultatet är en fest för örat och en glädje för såväl kör som dirigent och exekutör.

Varför måste då en sådan enbart positiv kompositör behöva segla i motvind? Sådana verk bedöms normalt av etablissemangen som "pastischer", "ett steg tillbaka", "otidsenligt, urmodigt och gammalmodigt" och hopplöst föraktligt bara för att det är tonalt och omodernistiskt och låter bra. Detta är faran i modernt musikliv.

Musiken är kanske den känsligaste av de sköna konsterna, ett konsertframförande är alltid ett vanskligt risktagande med det själsliga livet som insats, då vilka skeppsbrott som helst kan inträffa under konsertens gång: det är inte som med en färdig tavla eller en färdig bok eller en färdig film, som upphovsmannen kunnat fullborda före framförandet. Därför är musikerna i högre grad än andra konstnärer beroende av gensvar, uppmuntran och erkännande. Musik lever inte om den inte har publik, och kontakten med publiken bör, precis som i teater och balett, vara så nära som möjligt. Om en kompositör inte får det erkännande som han förtjänar är risken att han går förlorad för musiken.

Har vi inte nog i vår tid av musik som låter illa? Är inte just tonal musik den enda musik som överlever? Hur kan man då ställa sig negativ när någon består oss nykomponerad tonal musik som kontrast till allt som låter illa?

Michael Waldenby lever ännu. Må han aldrig förtröttnas.

Guido Vecchi in memoriam.

Första gången jag kom att personligen ha med honom att göra var inför den italienske konsuln Arturo Marciapiedis begravning i augusti 1977. Denne vittre venetian hade beställt ett ganska omfattande musikprogram till sin begravning, bland annat andra satsen ur Beethovens Eroica-symfoni, vilket jag och Guido Vecchi av den avlidnes testamente hade ombesörjts att gestalta på tu man hand. Naturligtvis ingick även Schuberts "*Ave Maria*", och som venetianare måste ju konsuln även ha Vivaldi med på ett hörn, så det blev en hel del för mig och Guido att gå igenom. Han tyckte det var bäst att vi tog Göteborgs Konserthus i besittning, där han för vårt privata bruk utvalde övningsrummet med Stenhammars flygel.

Det var även första gången han upplevde mig som människa och musiker, ehuru han kände mina föräldrar – min far var ju också halvitalienare, men dennes nordiska hälft var finlandssvensk och inte skånsk som Guido. Vad som förvånade mig med Guido vid vårt första samarbete var hans totala

uppmärksamhet – inte en detalj gick honom förbi. Han fäste sig vid små nyanser och till synes obetydliga kvalitetsdrag som skulle ha gått vem som helst annars förbi. Därigenom fick han även mig att betrakta musik med nya ögon – han liksom öppnade dem för ett mycket intensivare detaljmedvetande än vad jag hade haft tidigare, och detta upplevde jag som oerhört berikande och inspirerande. Jag lovade mig själv att aldrig släppa kontakten med honom.

Vad han betydde för oss, alla vi musiker som kände honom, kan inte överskattas. Han var en levande legend och kanske Sveriges främsta cellist före Frans Helmersson. Därtill kom hans oerhörda musikaliska kunnande i egenskap av ett barn av två kulturer – den klassiska italienska musikens med anor sedan renässansen, och den moderna nordiska musikens. Samtidigt var han en trogen lärjunge av Stenhammars traditioner med en stor vidsynthet för allt nytt som hände i musiken. Samtidigt lät han aldrig lura sig. Vid ett tillfälle under 60-talet, när en av Stockhausens kompositioner skulle framföras i Konserthuset, i vilken komposition det ingick att cellisterna skulle ta sina celloinstrument under armen och spela på dem som på gitarrer, så vägrade Guido göra detta. Han gick ut från repetitionen och kom inte tillbaka.

Han förblev en utövande musiker till långt över de 80 med samtidigt en oändlighet av andra musikaliska uppgifter för händerna, som styrelseledamot i musikaliska utskott och annat sådant. Han lade inte av förrän sjukdomen tvingade honom efter att han fyllt 85. Fram till dess övade han ordentligt varje dag lika troget som solen stiger upp om morgonen.

Det var väl under vår gemensamma konsertresa till Italien sommaren 1988 med Örgryte Kammarkör som vi fann varandra ordentligt, fann att vi hade samma musikaliska ideal, föredrog samma dirigenter, och så vidare. Därefter blev vårt umgänge mera regelbundet, och vi kunde sitta länge hemma hos honom och bara prata. Som musiker var han ganska strängt seriös, musik var inget skämt för honom, utan den var lika helig och allvarlig som en kirurgisk operation, och hans rådgivning och synpunkter kunde därmed vara ganska beska och hårda. Men utan disciplin kan musiken, lika litet som någon annan konstart, nå något värdigt uttryck. Idealet har rätt att kräva offer, och offrar man allt som bör offras, som later, fåfänga, nöjeslystnad och utsvävningar, så får man sin belöning. Då blir musiken ren. Det lärde mig Guido Vecchi.

Carl Tillius in memoriam.

Det är mycket svårt att skriva denna nekrolog, då vi aldrig kände Carl Tillius personligen. Men det var få som kände honom. Han var en mycket reserverad karaktär som höll sig till sina ideal och som i princip utestängde resten av världen från att komma dem vid med sin tarvlighet.

Det anmärkningsvärda vid hans bortgång vid mycket hög ålder (omkring 90 år) var tystnaden. Han hade varit medarbetare vid Göteborgs-Posten i kanske 40 år som musikkritiker, men hans gamla tidning fäste ingen synbar uppmärksamhet vid hans bortgång och omnämnde knappt hans kulturgärning som en av Göteborgs främsta musiker under senare hälften av 1900-talet. Förmodligen hängde detta ihjältigande av hans minne från tidningens sida samman med hans bryska avsked därifrån som musikkritiker: med åren tyckte tidningen att han blev en belastning med sin avancerade smak och sina höga krav, som fann mindre och mindre behag i musikens utveckling under åren.

Carl Tillius var framför allt en Beethoventolkare. Detta är hans stora särmärke och plus som förlämnar honom en plats i åtminstone den lokala evigheten i Göteborg. Vid sidan av Guido Vecchi var han under decennier Göteborgs mest framstående musiker genom sin envishet att i trots mot tidernas

allt vulgärare smak hålla fast vid och försvara de högsta idealen. Han hörde liksom Guido Vecchi till tiden innan den stora musikvulgariseringen inträdde genom den drogberoende pop- och rockmusikern, och liksom Guido Vecchi kunde han inte förstå hur en värld och Sverige kunde falla för en sådan förödmjukelse och förnedring av hela kulturen. Han såg kultur-Sverige förlora sina ideal, sin höga standard och alla normer och sörjde däröver. Och det enda han kunde göra åt saken var att resignera för att åtminstone för sin personliga del slå vakt om de gamla klassiska idealen och föra dem vidare privat.

Ingen tackade honom för det och allra minst Göteborgs-Posten, den främsta representanten för den massmediala världen i väst-Sverige med dess favorisering av allt populärt, lågt och vulgärt, för vilken värld det enda kriteriet är lönsamhet. De främsta försvararna för den världen är drogliberalerna, som företräder drogliberalismen med argumentet att efterfrågan på droger är så stark att det vore dårskap att göra motstånd: "Vem är så dum att han kan ha någonting emot lönsamhet?" Och den stora galjonsfiguren, täckmanteln och dragplåstret för drogliberalismen med dess beräknande exploatering av ungdomen (och numera även barn) är rockmusiken, framför allt hårdrocken.

Carl Tillius var en representant för motsatsen och blev därför utan tack avyttrad, förträngd och ihjältigen när han gick bort. Han var ju inte lönsam.

Gösta Schein in memoriam.

Han försökte smyga sig ut bakvägen. Det var inte meningen att vi skulle få veta att han hade gått bort. Tyst och diskret tog han avsked efter att ha förberett sig under många år, och vi fick inte ens veta det. Han lurade oss. Det hjälpte inte att vi läste Göteborgs-Postens dödsannonser varje dag. Han såg till att det inte märktes när han gick bort.

Först efter fyra månader fick vi veta det genom en ren slump. Han gick bort i december vid jultiden, och han kom undan med det ända fram till slutet av april. Till och med efter döden förblev han en stor och sann skämtare.

Han var en av stadens mera betydande original. Alla kände igen honom, den lille runde karlen med den stora rösten och den strålande hjärtligheten. Hela Göteborg var hans scen, och dess hjärta var synagogan och *Café Paleys* med Stadsbiblioteket. Som son till en rabbin kom han från själva det judiska hjärtat av Göteborg, och alla dess underbara kulturtraditioner bar han inom sig som ett levande göteborgskt kulturlexikon. Jag träffade honom första gången 1973, och redan då slog han an på mig som något av den mest värdefulla bekantskap man kunde ha.

Med åren kom jag att älska honom. Han blev min bästa vän under mina fem år i synagogan, och jag kommer alltid att förbli honom ett utomordentligt tack skyldig för allt vad han gav av det bästa inom det judiska och Göteborgs kulturtraditioner. Många menade honom vara Göteborgs judiska församlings enda riktiga rabbin. Han nöjde sig med att bara vara människa.

Helst hade han blivit riktig operasångare, ty sången var hans största intresse och stora entusiasm, kanske rentav drivkraften i hans liv. Men när han var ung var det inte lämpligt att en rabbinson blev operasångare, så han fick skrota den karriären. Desto mera entusiastisk förblev han hela livet som amatör, som sångare i Konserthuskören, som god vän med både Nicolai Gedda och Birgit Nilsson, med ett enormt kontaktnät inom musiken i hela landet och utanför.

Helst minns man dock hans alltid sprudlande humor. Jag har aldrig känt någon med en så stor humor som han. Han svämmade ständigt över av vitsar och humoristiska infall, det var omöjligt att samtala med honom utan att han kom på en för stunden passande vits eller tokrolig anekdot, humorn

rann ur honom som ur ett ymnighetshorn utan att man någonsin kunde skönja något slut på den ständigt överväldigande humoristiska repertoaren. Och han skrattade alltid mest själv åt sina skämt. När han väl var på det humöret var han alltid den burleska hjärtligheten själv.

Ändå fanns det mycket allvar under denna så otroligt fryntliga yta. Hela vidden av det judiska folkets tragedi i vår tid stod ständigt inför honom med en omedelbar smärta och allvar, vars djup han kände kanske mera innerligt än de flesta. När det gällde fanns det ingen i församlingen i mera omedelbar försvarsberedskap än han. Han kunde slåss och skämta med samma överdådiga och tveklösa energi och entusiasm, och han var alltid uppriktig. Det fanns inte ett spår av fariseiskt hyckleri eller choser över honom. Allt hos honom var fullständigt äkta.

Roligast var han med Theodor Lilienthal, den andra stora koryfén i församlingen under min tid. De var båda mycket musikaliska, de hade varit tillsammans som tupper redan i Konserthuskören, och det rådde alltid en viss rivalitet mellan dem. Gösta gjorde sig alltid lustig över Theos mistluriska sätt att sjunga, medan Theo alltid ömt förmanade och försökte dämpa den överdådige Gösta, som ingenting kunde tysta.

Härliga var de båda två. Nu har även den andre och mest energiskt påstridige och ståndaktige av dem tystnat för alltid, verksam på sin post för musikens och sin församlings sak intill slutet. Må vi aldrig glömma dem, och må vi fortsätta ha roligt åt Göstas kära skämt länge ännu, så länge någon enda fortfarande kan komma ihåg det minsta av dem. Därmed kommer hans glädje knappast någonsin att kunna upphöra.

Tack, Gösta, för ditt strålande exempel, din humor, din trogenhet och goda exempel som jude, och din underbart generösa natur, vars ovärderliga guld av bildning och erfarenhet alltid kommer att fortsätta ha ett rum reserverat åt sig innerst i mitt hjärta.

En kammarmusikers avsked

Bertil Bandrup har gått bort i en ålder av 97 år. Som vanligt vid sådana begravningar, där den avlidne är +95, var det bara en liten skara av de allra trognaste som mötte upp. Till dessa hörde dock en dominerande samling av grundpelare från Konserthuset och Göteborgssymfonikerna. För att nämna några stycken, så stod Sture Berg för piano- och orgelackompanjemanget, Christer Thorvaldsson för violinsoli, Göran Holmstrand för cellospellet, och så vidare, idel ryggradsföreträdare i Göteborgs Orkesterförening sedan åtminstone 1960-talet.

Bertil Bandrup började själv i Göteborgssymfonikerna så tidigt som 1930, när de var tämligen dagsfärska och Göteborgs Konserthus var nybyggt. Han förblev en av stöttepelarna som violinist fram till 1977, när han måste träda tillbaka ett år före pensionen till följd av problem med ögonen. Han var således aktiv orkestermedlem i 47 år.

Han kom från Malmö som son till en guldsmed, medan dock musikintresset vaknade tidigt, och redan som 7-åring trakterade han violinen. Genom egna initiativ lyckades han skola upp sig som violinist genom studier i Köpenhamn och byggde därigenom i princip själv upp sin musikerprofil. 1930 kom tillfället när Göteborgs nya Konserthus sökte violinister, han sökte och blev antagen, och blev således göteborgare för resten av sitt liv. Hans bana visade sig därigenom beskriva en ganska parallell kurs med Guido Vecchis, Göteborgs ledande violoncellist i många år, båda kom från Malmö, och de satt ungefär lika länge i Göteborgssymfonikerna. Dock umgicks de egentligen inte som nära vänner utan nöjde sig med att vara desto bättre som gedigna kolleger.

När jag började i Göteborgs Symfoniska Kör, som den heter numera, 1978 hade Bertil Bandrup precis slutat, så jag fick tyvärr inte glädjen att få musicera tillsammans med honom. Jag kände honom bara genom att hans son var min nära klasskamrat i fyra år, som beskriver sin fars liv som ett lyckligt tillbakadraget liv i stort sett i fulländad harmoni hela vägen. Så välförtjänt då att det blev desto längre, och ännu sin sista jul kunde han fortfarande njuta av musiken genom utsända violinkonserter på radio och media.

Officiant vid förrättningen Anna Märta Leijon, som verkade förstå precis vad hon talade om, när hon beskrev människolivet som lånet av ett instrument, vilket när det väl är färdigspelat det bara är att lägga åt sidan för att koncentrera sig på ett annat. Över lag var hela avskedet av högsta tänkbara kvalitet hela vägen inte bara när det gällde musiken och de många avskedsstyckena (Bach, Händel, Grieg, Eccles, "Gläns över sjö och strand", som passade ypperligt, med mera,) utan även i den underbart intima stämningen bland dessa dryga dussin veteraner ur hans långa vackra musikliv i sin stilla hyllning till en den bästa tänkbara väl genomförda livskonsert. Må han snart finna ett nytt instrument åt sig, så att han kan fortsätta...

Den oförliknelige Lennart Limberg

Det blir inte lätt att skriva om denne man, som om någon väl var det närmaste man kan komma en idealisk människa, om någon sådan kan finnas. Därmed är egentligen allt det viktigaste sagt och resten bara utfyllnad med bevis för den vågade tesen, som han dock fyllde hela sitt liv med, vilket alla som kände honom kan intyga. Någon betecknade honom som ett lokalt universalgeni, och därmed kommer man kanske honom något på spåren, när man försöker kartlägga hela hans verksamhet, som dock i sin helhet förblir okartläggningsbar, då den var så rik och mångfaldig och spred sig i så många olika riktningar. Men framför allt var han sångare, spexare och lärare. Till detta kom hans breda nästan universalhumanism med framför allt det historiska intresset i centrum. Som sådan var han, som Roger Palmquist mycket riktigt sade, tidigare ordförande i Akademiska Kören under många år, den självklare storhövdingen utan konkurrens i sin betydelse för körens utveckling och verksamhet under främst 60-talet. Då jag inte var med i kören då ännu så missade jag väldigt mycket.

Däremot hörde min bror till det spexargarde som spektaklade tillsammans med Lennart i framför allt legendariska spex som "Van Tomen" och "Rödvit", två framgångsrika filosofspex som för 50 år sedan nästa år vågade utmana medicinarspexarna och chalmersspexarna med konkurrens om Göteborgs mycket alerta spexarpublik. Björn Areskoug, som debuterade tillsammans med min bror i "Rödvit", belyste i ett lysande tal just denna epok i Göteborgs spexarhistoria med focus på den virtuosa humor som dominerade denna verksamhet, i vilken genialiteten frodades under ledning av Lennart och andra talanger som Thomas Kinding, sedermera dramaturg vid Stadsteatern, och andra musikaliska och litterära excellenser, som mycket präglar Akademiska Kören ännu idag. Björn påpekade det väsentliga i att filosofspexarna, i motsats till medicinar- och chalmersspexarna, som i regel höll sig till historiska motiv, i stället valde den mera litterära genren sagor och myter, som "Van Tomen" baserad på Dragos och "Rödvit" baserad på bröderna Grimm och andra grymma sagor. I detta spex spelade Lennart den elaka drottningen, och det var som sådan jag först upplevde honom för snart 50 år sedan. Redan då imponerades jag av främst hans briljanta skådespeleri. Han hade den unika och ovärderliga förmågan att kunna improvisera och var en initiativets och innovationens man i allt han företog sig. Som sådan blev han av utomordentlig betydelse i sin internationella verksamhet som ordförande för föreningen för

”svenskhetens bevarande i utlandet” under många år med utvecklandet av kontakterna med utlandssvenskar över hela världen och i synnerhet sådana som alltid levte i utlandet, typ svenskamerikaner och finlandssvenskar.

Det kan inte ordas för mycket om honom, då som sagt hela hans vittomfattande verksamhet och betydelse väl aldrig kan fullt kartläggas, varför han väl alltid kommer att förbli omtalad och oförglömlig för alla som kände honom. Därmed återkommer jag till inledningstanken, att det egentligen inte är någon idé att spilla ord på honom, då de ändå aldrig kan bli tillräckliga, då han egentligen var den enda människa jag någonsin känt som levde upp till sina egna höga ideal med en sådan framgång, att han så gott som blev sitt eget ideal, och inte bara sitt eget utan ett ideal för många och som sådan ett makalöst föregångsexempel. Må hans minne alltid bevaras lika suveränt levande som han själv var.

Lennart blev 74 år och rycktes bort mitt i livet av en cancer som upptäcktes för sent. Som Majornapojke avtackades han i Karl Johans kyrka med Bo Eek som officiant inför en fullsatt kyrka med fulltalig kör, som ställt upp mitt i sommaren. Avskedet fortsattes i Sjömagasinet under avnjutningen av förstklassig fiskmåltid med riklig tillgång på det bästa vita vin. Flera tal hölls av vilka inget var tråkigt, medan Hain Rebas bäst lyckades belysa Lennarts livsgärning åtminstone genom insiktsfulla och innehållsrika glimtar. Inger Schubert från Sverigekontakt gav en inblick i Lennarts internationella engagemang, medan Roger Palmquist även inkluderade något av den kommande fortsättningen på Lennarts verk.

En intressant fråga som kom upp efter Björns glimtar av Lennart som spexare, och som vi hade behövt Lennart att delta i, var varför filosofspexen ebbade ut efter en så klart lysande inledning. Vi kom preliminärt fram till att mycket av skulden för detta låg hos de kulturella omvälvningarna från 1967, när plötsligt hela samhällslivet radikalt politiserades och vänstervreds, vilket främst drabbade kulturen och fick Ingmar Bergman senare i sin självbiografi ”Laterna Magica” att sorgset konstatera, att det bara var i Sverige och i Kina som studenterna vände sig mot sina egna lärare – den kinesiska kulturrevolutionen var på modet under dessa år i Sverige med nästan en idealisering av folkmördare som Mao och Pol Pot, vilken trend var förhärskande ända till 1976, då den socialdemokratiska regeringen föll och Mao dog, och längre. Som alltid körde politiken över filosofin, och därmed kördes klokheten ner i diket, för att dock som alltid i längden klara sig bättre än politiken. Vänsterradikalismen lämnade mest bara mörka minnen efter sig, medan filosofspexarnas alltid skall förbli enbart ljusa.

Den nya valskungen

André Rieu från en musikfamilj började spela violin vid fem år och har aldrig upphört därmed. Han fascinerades framför allt av valsen och orkestern och utbildade sig från violinvirtuos till dirigent och kompositör, mest arrangör, och formade i trettioårsåldern en egen valsorkester. Turnerande med den har han genomfört en renässansvåg över världen för valsen och annan klassisk sällskapsdans. Han leder sin orkester med sin violin som en annan Johann Strauss, spelglädjen är enorm, och damerna i orkestern är festligt uppklädda i fylliga pastellklänningar nästan som krinoliner – inga dystra svarta begravningsdräkter där. Det är nästan bara krinoliner som fattas i detta prunkande pastellshowsällskap, vars stämningsfulla framträdanden är fullständigt trollbindande. Utom Strauss och andra valser har han även på repertoaren Glenn Miller-program, Zorba (sirtaki), Hava Nagila och andra medryckande och

mera folkloristiska danser. Han direkt uppmuntrar publiken att dansa med, vilket de gärna gör, så att ett uppträdande med honom i till exempel Albert Hall blir ett mellanting mellan en nyårskonsert från Wien och ett *last night of the proms*-evenemang. Hans enorma popularitet och internationella framgångar har givit honom ett eget flygplan som han flyger omkring i med sin orkester mellan världsdelarna, och han spelar på en egen Stradivarius från 1667. Han är holländare från Maastricht och fyller i år 61 år, så han har ännu långt kvar.

Rondò Veneziano

Denna kammarorkester har varit i gång sedan 1979 alltid ledd av dess maestro och kompositör/arrangör Gian Piero Reverberi, född 1939. I början framförde orkestern bara nya kompositioner av honom själv, men med tiden utvecklades ensemblen till att bygga vidare direkt på den venetianska 1700-talsmusiken, vilket underströks genom Reverberis talrika arrangemang av mästare som Vivaldi, Albinoni och andra från den tiden. Dessutom uppträder ensemblen konsekvent i 1700-talskläder och ger ett ännu mera färgrikt och visuellt musikaliskt intryck än André Rieus pastellorkester. Många av deras stycken finns att hämta gratis på nätet med videofilm som ofta mycket verkningsfullt ackompanjemang. Rieu kan vara mera effektiv med sina konserter, men Rondò Veneziano är mera smakfull. De har till exempel gjort en förbättrad version av Ravels Bolero, som inte slutar fullt lika falskt som Ravels egen version. Gian Piero Reverberi säger själv om sin mening med sin orkester och musik: ”Först och främst vill vår musik vara positiv. Även när den är sorgsen så är den aldrig negativ eller sorglig. Den är alltid positiv i den meningen att det alltid till slut finns en god fortsättning och en god framtid. Det tror jag också är anledningen till våra framgångar, att den leder aldrig till negativa tankar eller känslor, och om man äger negativa tankar och känslor så är vår musik rätta medlet för att leda dem till motsatsen.”

Det förekommer aldrig en falsk eller modern ton i deras friska rokokoar arrangemang, fastän orkestern även inbegriper en synt, basgitarr och måttligt slagverk. Under 80-talet lät orkestern därför som någonting varken eller, det var gammal musik men i modern tappning, eller modern musik som lät som 1700-tal, medan stilen med tiden blivit mera helgjuten och tidlös, som om dess verkliga avsikt var att bilda en brygga och förnya 1700-talsmusiken för understrykandet av att egentligen all riktig musik inte direkt kan förankras till någon speciell tid utan lever i tidlöshetens zon eller inte alls.

Gabriela Monteros fantastiska gudagåva

Gabriela Montero från Venezuela är inte bara en kvalificerad pianist, som i stort sett kan spela vad som helst inom den internationella tidlösa konsertrepertoaren, utan vad mera är, hon är något så unikt som en spontan improvisatör. Det är bara i undantagsfall under de senaste hundra åren som pianister har haft den förmågan, att kunna improvisera spontant så att det låter som fulländade kompositioner i sin egen rätt, Ferruccio Busoni kunde det liksom Wilhelm Kempff, Janos Solyom och några till, men maken till Gabriela Monteros färdighet i detta avseende har man aldrig ens hört talas om, då den är något alldeles oerhört.

Hon ber medlemmar av publiken att ge henne något tema, det kan vara vad som helst från en operaaria till den töntigaste barnvisa eller slagdänga, och hon gör ny musik av det. Ur ”Sången till livet”

ur "Tosca" trollade hon fram en hel Chopinballad fullständigt spontant; och till saken hör att man inte längre känner igen de melodier eller teman hon grundar sina improvisationer på, utan hon gör om dem till alldeles nya verk, som alltså uppstår ur intet av en ren impuls, så att man som publik faktiskt får bevittna det konstnärliga skapandet i sin renaste och nästan fullkomligaste form. Inte ett fel kunde spåras i de improvisationer hon bjöd på, harmonierna var perfekta hela vägen vilka halsbrytande modulationer hon än växlade in på under vägen, inte en ton var fel eller falsk hur virtuost och storvulet hennes nya stycke än utvecklade sig, och inte ens någon brist i formen kunde spåras. Av vilken banal melodi som helst kunde hon improvisera fram en fullödig Chopinballad.

Det enda beklagliga var att dessa nya skapelser alltså var tillfälliga – de trollades bara fram i stunden för att omedelbart försvinna utan ett spår. Vi har visserligen den filmade dokumentationen, och kanske man genom digital teknik numera i efterhand kan rekonstruera exakt vilka toner och tangenter som användes i frambringandet av dessa nya stycken och i vilken ordning och tempo, men knappast dynamik. Och det var hennes glädje att kunna bjuda på detta, att förevisa skapandets process precis när den äger rum och sålunda ta med en hel publik i kanske den yttersta salighet som livet kan ha att erbjuda – själva kreativiteten.

Sommarens musikevenemang

Det blev ett ovanligt rikligt musikhälvår nu under sommaren med början redan 25 april i samband med framförandet *concertante* av Georges Bizets förnämliga opera "Pärlfiskarna" i svensk översättning med Göteborgs Konsertkör, Hanna Husáhr som Leila, Jesper Taube som Zurga och Klas Hedlund som Nadir under ledning av Mattias Alkman. Problemen med denna opera har alltid varit många utanför Frankrike, mest på grund av språket, som ställer hårda krav på akrobatisk artikulation i hetsigt tempo, då operans längsta körpartier går i *presto*, enkannerligen då den stora offerscenen i sista akten, när alla de lankesiska fiskarna entusiastiskt ser fram emot att få offra den stackars prästinnan Leila, som gjort bort sig. Emellertid föreligger det inga direkta fel med operan. Redan när den uruppfördes för närmare 150 år sedan ansågs den urmodig, då dess *story* och intrig ansågs höra hemma i ett mera jolmigt romantiskt 1830-tal ungefär, men så föraktligt är faktiskt inte innehållet. Historien är om två mycket goda vänner, som råkar ha varit kära i samma kvinna, varpå naturligtvis denna kvinna uppenbarar sig och blir igenkänd av den ena älskaren men inte av den andra, Zurga, som är bas för pärlfiskarsamhället. Hon är prästinna och kan bara uppträda maskerad, därför känns hon aldrig igen av basen, medan det naturligtvis faller sig så illa, att den andre älskaren inte kan hålla sig, varpå han och prästinnan tas på bar gärning. Straffet är döden. Emellertid låter Zurga det älskande paret komma undan. Slutet är således lyckligt, medan intrigen tyvärr vid uppföranden ibland vulgariseras, så att den svartsjuka prästen Nourabad tar livet av den stackars älskaren Nadir eller av Leila eller till och med av Zurga, vilket är helt onödigt.

Handlingen med dess exotiska karaktär med pärlfiskare på Ceylon, en månprästinna, infödingar och blodtörstiga människoefferskrävande körer är naturligtvis svår att iscensätta; liksom Wagners operor med sina absurda handlingar blir resultatet av realistiska uppsättningar, som alltid genomfördes på 1800-talet, ofta skrattretande, varför man idag oftast föredrar att framföra "Pärlfiskarna" *concertante*, liksom man föredrar att iscensätta Wagneroperor i extrem modernistisk förenkling, vilket inte sällan inverkar menligt på operan i stället för tvärtom. Regeln är ju den vid alla opera- och teaterföreställningar, att ju mera konsekvent realism, desto större övertygande och konstnärlig verkan.

Bizets "Pärlfiskarna" innehåller lyriskt musikaliska höjdpunkter som inte ens överträffas av

”Carmen”, varför operan alltid kommer att höra till stamrepertoaren och alltid kommer att skörda nya triumfer musikaliskt hur den än framförs, och dess odödliga kvaliteter bevisas inte minst av att den i svensk översättning inte det minsta förlorade av sin musikaliska suveränitet.

I juni gick Göta Par Bricoles sångkörs 175-årsjubileum av stapeln med dunder och brak och fest i dagarna tre. Höjdpunkten var naturligtvis konserten under den andra dagen, varvid inte mindre än sex andra svenska Par Bricole-körer också deltog från Borås, Jönköping, Vänersborg, Malmö, Stockholm och Sundsvall. Vasakyrkan var i det närmaste fullsatt, och kvaliteten på manskörskonserten var den högsta tänkbara. Vad man än må säga om manskörstraditionen och dess ensidighet, men många dirigenter har alltid menat att det finns ingenting bättre och roligare att dirigera än rejäla manskörer, och att ingen körtradition kan nå högre. Det ställer också högre krav än till exempel blandad kör, tenorernas höga läge är alltid känsligt, det är därför alltid brist på tenorer, medan andra basarna i regel ger ett djup åt körsången som aldrig kan komma fram lika väl i blandad kör. Kort sagt, manskör är det bästa som finns när det gäller körsång.

Under en vecka i England turnerade Halmstads Kammarkör i Cambridge och Northampton och gav konserter där i Cambridges Michaelhouse, en liten kafékyrka i hjärtat av staden, och Northamptons anrika gamla *Church of the Holy Sepulchre* från Richard Lejonhjärtas tid, alltså för 800 år sedan, en unikt vacker gammal normandisk kyrka, som naturligtvis senare byggts till. Även om tyngdpunkten av resan låg på Cambridge blev dock konserten i Northampton, som avslutade turnén, den definitiva framgången. Vi framförde musik från alla dessa 800 år, från Chaucersk medeltid fram till moderna arrangemang med tyngdpunkt dock på 1700-talet och förromantik med verk av Haydn, Mozart och den som kompositör föga kände astronomen Sir William Herschel, som upptäckte Uranus. Konsertprogrammet var finurligt upplagt som en sorts historik över vetenskapens utveckling främst i Cambridge med tyngdpunkt på Sir Isaac Newton och Herschels astronomi. Det var en utomordentligt givande vecka med avstickare även utåt landsbygden med besök i andra urgamla kyrkor och trädgårdar, och framför allt i Northampton vann vi en publik som gärna såg att vi kom tillbaka.

Under första veckan i september blev det ånyo körjippo i Göteborg med Par Bricole då Åbokören Åsma kom på besök. Vi är ju sedan gammalt förbundna med denna kör, då Åbo och Göteborg är vänorter, och samarbetet mellan våra båda kraftfulla manskörer går djupt tillbaka i tiden. Ännu en gång blev det fest i dagarna tre med körsång på topp hela vägen och med ännu en triumf att lägga till annalerna om Åbos och Göteborgs utomordentliga manskörssamarbete, som alltid leder till en framgångsrik fortsättning. Jag var tyvärr själv bortrest då, när resan bokades och köptes under våren hade jag ingen aning om Åsmas kommande besök, och biljetten kunde sedan inte ändras. Jag kunde bara delta på avstånd och hade dessvärre anledning att beklaga att jag inte kunnat stanna hemma – mera om detta i den skandalösa krönikan om ”Katastrofresan”.

Under sommaren gick Åke Hagberg bort, en körbroder sedan 40 år, som hört till pionjärerna inom Göteborgs Filosofspexare på 60-talet med framför allt legendariska framträdanden i spexet ”Van Tomen” (1964). Han var något av ett musikaliskt och humoristiskt geni medan hans professionella bana var som lärare i matematik och fysik. Avskedet gick helt i musernas regi, då förrättningen i Fässbergs kyrka helt dominerades av ett rikligt och varierande musikprogram av högsta kvalitet. Två av hans kolleger framförde åtskilliga nummer på tre instrument, vartill kom naturligtvis den konventionella musikritualen med orgel, solister och kör. Efteråt samlades vi hans närmaste vänner till en egen sits på Villa Belle Park i Slottskogen, där vi mest underhöll oss med att rekapitulera gamla festliga minnen, som var utan gränser.

Sluta tracka rocken! – en insändare med svar.

"Då och då slinker det igenom en attityd i Fritänkaren med omnejd som retar mig mer och mer. Ett av de tydligaste exemplen är i skriften "Tibet", där herrar Westerberg, Lanciai m.fl. så tydligt definierar rockmusiken såsom tillhörande de s.k. kulturmissbrukarna och ger själva denna musik benämningen skräpkultur. Nu vill jag väldigt gärna ha Fritänkarens definition på kultur. För mig är kultur nämligen ett väldigt subjektivt begrepp. Det är svårt att säga var det börjar och var det slutar. I "Tibet" omnämns t.ex. hårdrock som dålig, vilket för mig ger intrycket att den inte anses vara riktig kultur utan endast ett instrument vars enda syfte är att tjäna pengar. Det ska tilläggas, att i "Tibet" omnämns även reklamfilm i samma sammanhang. Min första reaktion, med utgångspunkt ur mina egna åsikter om just hårdrock och reklamfilm, var att jag höll med. Men sen började jag tänka efter litet. Långt ifrån alla hårdrockband är penningstinna. En närestående vän till mig är med i ett litet band, *the Crooks*, och mig veterligen har de sålt ungefär lika många skivor som Letnany-förlaget har sålt böcker. Det är med andra ord en helt ideell verksamhet. Redan detta talar för att det rör sig om något annat än ekonomiska intressen. Är det manne plötsligt kultur? Vad skulle hända om C. Lanciai plötsligt blev en bästsäljare? Skulle han tvingas ge upp författandet för att det inte längre kan räknas som kultur, om han då faktiskt skulle tjäna hutlöst mycket på det? Att sedan påstå att hårdrock är dålig musik tycker jag är litet väl orättvist och var väl det som först fick mig att tänka om. Självt undviker jag hårdrock i möjligaste mån, men ibland tvingas jag faktiskt erkänna att en eller annan låt faktiskt är bra. Och med tanke på min egen musiksmak är jag inte den som i första taget rackar ner på andras.

Nu är jag ingen musiker, och därför vet jag inte heller varför kulturella musiker ogillar rockmusik. Men jag kan tänka mig, att de kanske tycker att hårdrock är alldeles för simpel för att vara bra. Är det så? Ett svar skulle vara kul. Betänk dock att enkelhet inte är ett hinder för mästerskap utan oftast tvärtom.

När jag ändå tar rocken i försvar, så känner jag att även reklamen behöver en förkämpe. Jag medger att reklamfilmens syfte är att ragga köpare till en viss produkt, men det finns faktiskt reklamfilm som förtjänar lite respekt och som rent estetiskt är bra. Konsten har en tendens att blomstra på de underligaste ställen, som en asfaltblomma, trots de ekonomiska intressen som verkar ställa sig i vägen. Så även i reklamfilm. Som med noveller så krävs det en viss skicklighet för att begränsa sig så pass mycket som reklamfilmen gör, och när filmaren lyckas skapa något trevligt trots dess begränsningar, så tycker jag helt klart att det rör sig om kultur. Oftast rör det sig om c:a 40 sekunder, en väldigt kort tid på vilken man faktiskt lyckas framkalla en emotionell reaktion hos tittaren. Oftast rör det sig om humor, då den är lättast tillgänglig, men även avsmak, avsky m.m. förekommer. Och, under över alla under, det händer faktiskt att reklamfilm bildmässigt är estetiskt tilltalande."

M.V.H.

Vi tackar för en uppriktig insändare, som förtjänar ett uppriktigt svar.

Vi håller med insändaren om att kultur är något subjektivt och svårdefinierbart. Däremot kan väl de flesta skilja mellan kultur och Kultur. Det senare (med stor bokstav) skulle då vara sådan kultur som alltid överlever och får betydelse för alla tider, exempelvis det antika Greklands kultur med dess oerhörda litterära, filosofiska och vetenskapliga landvinningar. Den italienska renässanskulturen är något liknande, som fått oerhörd betydelse för hela Europa och hela Amerika. Låt oss nöja oss med

denna antydning till en definition av Kultur, medan vi kanske gör klokest i att lämna mera allmän samtidskultur därhän.

Vår kritiserade attityd mot rockmusik tarvar en närmare förklaring. Låt mig få beskriva min egen erfarenhet av densamma. Som ung man, d.ä. fram till 14-årsåldern, följde jag med stort intresse med allt vad som hände inom populärmusiken och noterade noggrant alla den tidens musikstjärnors intressanta produktioner. Mitt favoritband var en grupp som hette *the Kingston Trio*, som slog igenom med "*Tom Dooley*" omkring 1960 och höll en utmärkt hög kvalitet så länge de fanns kvar. Schlagermusiken på den tiden var utpräglad lyrisk och melodisk med stjärnor som Johnnie Mathis, Pat Boone, Perry Como, Nat King Cole, Johnnie Ray, Cliff Richard och andra som faktiskt kunde sjunga och hade bra röster och sjöng rent.

1963 började *the Beatles* uppträda på hitlistorna och strax efteråt även *the Rolling Stones*. Jag hade ingenting emot dessa nya moderna grupper, då de fortfarande i huvudsak ägnade sig åt att göra hyfsad musik. Den enda jag aldrig kunde tåla var Elvis Presley, som för mig alltid förblev höjden av sliskig vulgaritet.

1965 kom strömkantringen inom populärmusikvärlden. Plötsligt började nästan alla musikgrupper hänge sig åt extravagant mode, oerhörda gager och vilt experimenterande med droger. (Även en av mina bröder gick entusiastiskt i denna fälla, vilket dilemma senare kom att leda till nästan hela min familjs (på lång sikt ekonomiskt betänkliga) uppgående i Scientology-rörelsen – men jag avlägsnar mig från ämnet.) Min sista idol var Donovan, och jag älskade hans "*Colours*" – han var den siste som alltså kunde sjunga och hade bra röst, och han gjorde sina låtar själv. Han vågade gå i bräsch mot droger och predika emot dem. Han var nästan den ende. Kort efteråt ertappades han själv med att nyttja och smugla marijuana. Även han hade fallit. Då förkastade jag hela den världen.

Samtidigt tycktes hela rockmusikvärlden fullständigt spåra ur. Redan *the Beatles* hade infört tendensen att låta trumbatterierna nästan överrösta eller åtminstone dominera musiken. Efter *the Beatles* blev detta värre – rytmen blev det viktigaste, medan melodiken och texterna plötsligt inte längre spelade någon roll.

Ett annat stort fall, som gav eko i hela populärmusikvärlden, var när den mest renodlade av alla trubadurer, Bob Dylan, som hade världens skralaste röst men dock gjorde bra låtar, övergick från akustisk gitarr till elgitarr (1.6.1966). Detta vållade rabalder i hela världen. En klar majoritet av hans beundrare förlät honom aldrig, och inte jag heller, då jag som känslig musiker måste beteckna ljudet av en skrällande elgitarr som olidligt genom sin totala artificialitet, som dessutom överdrivs in absurdum genom förstärkare.

Naturligtvis fanns det dock fortfarande musiker inom populärmusiken som gjorde god och intressant musik, till exempel *the Moody Blues*, och många gamla veteraner envisades med att fortsätta hålla sin personliga och rena stil, som till exempel Cliff Richard, Johnnie Mathis och Joan Baez. Men jag hade helt förlorat allt intresse för all populärmusik.

Det fanns en briljant engelsk-judisk manager som hette Brian Epstein. Han var inte bara manager för *the Beatles* utan för *alla den tidens bästa engelska popgrupper och solister*. Den 27 augusti 1967 begick han självmord genom en överdos sömntabletter. Han hade fått nog av utvecklingen.

Under 17 1/2 år, från januari 1974 till juli 1991, förföljdes jag dessutom av det ödet, att jag aldrig någonstans, vart jag än flyttade, lämnades i fred för gräsliga amatörrockmusiker, som jämt spelade olidlig rockmusik för högsta volym natt och dag och non-stop, som stampade takten i golvet om de bodde ovanför mig, och som på mina eviga klagomål ofta försvarade sig med att de hade rätt att få

uppleva musiken fysiskt. Att under 17 år oförtjänt bestraffas med att ständigt tvingas höra sådan musik som man minst av allt ville höra och som jag bara kunde anse som världens allra sämsta var nog för att göra mig totalt allergisk mot all rockmusik för resten av livet.

Naturligtvis finns det undantag. Tyvärr utsattes jag aldrig för undantagen.

Det kanske räcker som förklaring till vår kritiserade attityd mot rockmusiken, som vi dock i allmänhet haft mera medhåll i än blivit kritiserade för, då det finns alltför många människor som upplevat påtvingad rockmusik med skrällande elgitarrer och hesa hysteriska skrik som rena hjärntvätten och som en audiell miljöförstöring. På senare tid har flera vetenskapliga rön bekräftat att rockmusik faktiskt närmast är att betrakta som audiell miljöförstöring, som till och med växter blir negativt påverkade av.

Det var inte bara för en hel generation av unga musikaliska förmågor under 60-talet som rockmusikfällan kom att utgöra en inkörsport för bestående drogmissbruk. Detta har sedan dess upprepat sig i generation efter generation, och det är aldrig rockmusiken som fått skulden för detta, som om rockmusiken var oantastlig som musik, trots ofta helt oförblommerad drogpropaganda i texterna. Elvis Presley var långt ifrån den första populärmusikern som gick under i droger. Redan efter 40-talet gick ett stort antal jazzmusiker den vägen.

Under 50-talet var det dock nästan bara jazzmusiker som gick under i droger. Under 60-talet blev det desto mer rockmusiker, och tendensen mångmultiplicerades under 70-talet. Det var inte bara stjärnor som Brian Jones, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Bob Marley, Sid Vicious (från *the Sex Pistols*) m.fl. som slutade illa efter mycket droger, utan deras värld blev inkörsporten för miljoner om inte tiotals miljoner ungdomar världen över att följa samma självdestruktiva väg. Jag kan inte se att rockmusiken lyckats åstadkomma något gott eller göra någon nytta alls medan dess skadeverkningar är oöverskådliga. Vanvett är vanvett, liksom diktatur är diktatur, och bara för att somliga låter sig förföras därav blir det inte mindre vanvettigt eller i mindre grad en diktatur.

Och där har vi kanske den avgörande skillnaden mellan rockmusik och "riktig" musik. En violoncellist sade till mig en gång, att levande musik kräver en sådan absolut koncentration att det omöjliggör varje form av stimulantia (d.ä. alkohol och droger) om den alls skall kunna fungera. Med rockmusik är det vanligen tvärtom: man behöver stimulantia för att alls kunna stå ut med den.

Beträffande reklamfilmer håller vi fullständigt med om att sådana verkligen kan vara "asfaltblommor" och hur roliga som helst. Bekymret med reklamfilm är inte dess kvalitet eller brist på kvalitet utan att den tillåts avbryta exempelvis intressanta filmvisningar mitt i. Tycker vår Herr Insändare att det är roligt att en spännande thriller, just när den är som intressantast och ens egen uppmärksamhet är som intensivast, plötsligt blir hänsynslöst avbruten av tramsiga reklamsnuttar för tandkräm, tvättmedel eller öl?

Hur den moderna musiken förtrycker den gamla några dokumentära brevutdrag

"Med en gång när de nuvarande flyttade in insåg jag att de ungdomarna skulle jag få problem med, då jag ofta haft sådana grannar förut, det har varit ett ständigt återkommande problem under de 30 år jag bott i hyreslägenhet, och har de en gång satt i gång med dunka-dunk så slutar de aldrig hur man än trappar upp försvarskriget. Det är tyvärr min erfarenhet till och med när jag drivit ärendet till Hyresnämnden.

Tvungen till att stanna hemma under helgen fann jag det som vanligt omöjligt att i något av mina rum komma undan deras olidliga basdunk, som tränger igenom allt i vilket rum man än försöker ta sin tillflykt. Karakteristiskt är just att man inte hör något av musiken men desto mer av det söndermalande basdunket. Det sätter i gång plötsligt utan förvarning som bombkrevader och granatattacker, varpå det dundrar i hela trappuppgången. Det räcker med att detta händer en gång under en dag, så är hemfriden förstörd för den dagen. Vad som förundrat mig är varför de placerat sin synt precis just under var jag har mitt piano. Tar jag min tillflykt till köket har de en annan dunkadunkmaskin där. Detta är förödande för en yrkesmusiker, vilket jag fortfarande är hur handikappad jag än är som sådan. Ett annat fenomen är att jag inte kan spela någon musik hos mig, exempelvis Schubert eller Beethoven, på grammfon utan att de, så fort när skivan är slut, genast sätter på sitt dunkadunk som för att straffa mig, vilket naturligtvis omedelbart förstör hela behållningen och syftet med musiken. Varför ska just jag få sådana grannar? Ingen vill ha stökiga grannar, och dessa är säkert annars hur ordentliga som helst, men deras dunkadunkmusikliv förstör mitt klassiska musikliv...."

"I lördags hade de fest, och det var helt i sin ordning, då de varnade innan, det är så man ska göra, allt var *juste*, – men det var efter nio månader första gången som de förvarnade sina grannar om en fest

Tio dagar tidigare hade de utan förvarning haft en fest som varade till två på natten, kanske längre, då jag vid 2-tiden lyckades somna ifrån den. Mitt klagobrev skickades vid ett tillfälle av så hög Tecno-musik att jag fick nog. Dagen innan detta hade de hållit på i ett sträck från 15 till 22.

Hon som bor under dem är inte musiker och slipper därför bli störd av omusik medan jag tyvärr är musiker och därför överkänslig som sådan – annars vore jag inte musiker. Och skall jag då skrota mitt liv som musiker för att grannar hävdar att burkmusiksoväsen har samma musikaliska giltighet som Bach och Chopin? – att de har samma rätt att klaga på den skönhetsmusik jag lever för om jag vågar klaga på deras monotona dunk? – att denna dödliga musik har samma giltighet som odödlig musik? Det är den frågeställningen jag ständigt åter och åter ställts inför genom det lidande som dunkoväsnande grannar utsatt mig för sedan 1974. Det är sådan musik som amerikanska soldater i Irak hjärntvättas med genom högtalare inne i sina hjälmar när de skickas ut för att döda civila irakier. Är det då fel av mig att reagera emot den?

Vad jag inte kan förstå är hur musikaliska människor över huvud taget kan ägna sig åt omusik, alltså musik som varken är vacker eller ens harmonisk eller melodisk. Vad är det för mening med musik om den görs ful? Musikens enda vettiga mening är ju att bringa harmoni och estetisk njutning. Man kan förstå 1900-talets musikaliska urspårning mot bakgrunden av de båda världskrigens civilisationsförintande tidevarv, men den tiden är sedan 60 år förbi, och ändå har den atonala musiken ännu inte avskaffats utan har den i stället rentav "berikats" med den ännu mer fasansfulla populärmusik som bara grundar sig på hög volym, rytmisk hårdhet och destruktivt oväsen."

Apropå musik under förtryck måste något sägas om den fantastiska Auschwitzkonserten den 27 januari till 60-årsminnet av koncentrationslägrets befrielse, som råkade äga rum på Mozarts födelsedag. Konserten var filmad och genomförd i själva Auschwitz, i dess arbetsbaracker och förhørslokaler, fängelser och arkebuseringsgårdar; flera överlevande musiker från Auschwitz medverkade med intervjuer och vittnesbörd om hur det hade varit, om hur doktor Mengele berusad beordrat musikerna upp mitt i natten för att komma och sjunga och spela vid spritfester för kommandot, om Viktor Ullmann och hans opera "*Kejsaren av Atlantis*" som komponerats i Theresienstadt och nästan uppförts

där om inte SS avbrutit repetitionerna och skickat kompositören till Auschwitz, och om hur just musiken och musicerandet blivit räddningen för så många själar i Auschwitz, då inte ens förtryckarna kunnat leva utan musik. Konserten inleddes med inledningen till Mozarts Requiem och avslutades med en violinsolopartita av Bach. Till programmet där emellan hörde zigenarmusik och ett fantastiskt stycke med Shofarblåsning och klarinett i en björkdunge, där fångar från Birkenau fått stå och invänta döden. Det var en fullkomligt överväldigande och oförglömlig konsert från den yttersta grymhetens yttersta botten mitt i det hemskaste väntrum inför döden som historien någonsin haft att uppvisa, värre än något uppdiktat helvete, där dock fem orkestrar verkat mitt bland dödskamrarna och där den största orkestern omfattat 120 man....

Den omfattande bilagan här nedan är en erfaren kammarmusikers summering av den atonala musikens problem – som inte bara handlar om musik.

Musiknotis

(ur "Resan tillbaka till Zanskar")

"Hela vägen tillbaka till Leh dominerades av dunka-dunk i bussen med en så genomträngande hård bas att inga öronproppar hjälpte. Flera gånger försökte jag vädja om lindring av tortyren och försökte själv några gånger skruva ner den, då jag satt nära, men den var fjärrkontrollerad. Först under den allra sista etappen förstod föraren äntligen att jag led.

Denna automatiska skräpmusik med jordbävningbas som kinesisk tortyr och högtalarhjärntvättsterrorism förblir mitt enda problem i Indien och annorstädes, och Ellen som upplyst yogalärare led av samma sak. Ändå var det en lindrig portion hon utsattes för hela vägen till Padum, då det faktiskt var ladakhisk folkmusik, och Lobsang hela tiden uppmärksam skruvade ner volymen när andra skruvade upp den.

När man åker jeep eller buss i Himalaya förtar det hela naturupplevelsen, man bara lider och kan inte njuta av landskapet hur vackert det än är, man reser till Himalaya för att söka frid och vill bara kärlek, medan denna automatiska hjärntvätt bara bereder motsatsen och väcker enbart hatkänslor till liv i en ursinnig aggressivitet som är svår att behärska men som försvinner omedelbart så fort det blir tyst och man då finner tystnaden som den ljuvligaste och sannaste av all musik – då kan man höra den riktiga musiken.

Det ofattbara är att majoriteten inte reagerar och fattar att detta är direkt psykiskt ohälsosamt utan annan effekt än en piskas uppjagande av stressen, världens svåraste sjukdom. Vem som helst borde ju kunna urskilja mellan oväsen och musik, men så fort oväsendet markeras med rytmiskt dunka-dunk tycks de flesta acceptera det, låta sig avtrubbas av hjärntvätten och gå med på den passiva fördumningen i förintelsen av all möjlighet till koncentration. I synnerhet är detta mord på kreativiteten och en förintelse av allt kreativt tänkande – åtminstone för alla som inte tycker om att påtvingas "musik" som de inte vill höra."

Högtalarterror (dokumentation)

Upprinnelsen till kontroversen var en rockkonserttävling i mitt arbetshus. Det förekom en notis därom på *facebook* som jag inte kunde låta bli att besvara:

"Vi lever fortfarande på gårdagskvällens fina semifinal med grymma akter och rekordpublik. Samtidigt förväntar vi oss en minst lika strålande fin både dag och kväll här idag. Dörrarna öppnar kl 16.30. Entré: 40 kr..."

"Vi som arbetar högst upp i huset har bara hört det förfärliga basdunket från morgon till kväll båda dagarna. Jag vet, "vi har inte alls spelat så högt", det säger alltid högtalarmusiker, och det är inte musiken det är fel på, bara högtalarna, som de som alltid umgås med sådana är så hjärntvättade av, att de inte fattar att det finns känsliga människor kvar som måste reagera naturligt emot störningar med vibrationer som bara gör dem förbannade. Kan ni inte hålla er på avstånd från vanliga arbetande människor, som försöker koncentrera sig på vettigare saker? T.ex. Ullevi, Hisingen eller helst ännu längre bort? Risken med att hålla högtalarmaxad musik inomhus är att husskakningarna ju inte kan vara bra för byggnaden."

"Det är beklagligt att det stör er. Samtidigt har vi, vad jag vet, avtal om att kunna genomföra soundcheck, spelningar, konserter m.m. lördagar och söndagar såväl dagtid som kvällstid och vardagar efter kl 16. MusikDirekt håller sig vidare under de decibelvärden som är bestämda som maxgräns..."

"Tack för ert vänliga svar. Problemet här är att en aktivitet i huset genom sitt buller omöjliggör en annan som likväl betalar hyra för att få verka i fred. Frågan är om det är så lämpligt med rockkonserttävlingar i ett hus där det samtidigt pågår tysta kulturaktiviteter i många lokaler alla dagar i veckan och alla tider på dygnet. Det är lätt för er att sänka volymen på era infernaliska högtalare, medan tyvärr ingen människa, hur gärna hon än skulle vilja det, kan stänga sina öron. Då detta varit ett ständigt återkommande problem ända sedan ombyggnaden är det hög tid att det tas upp till behandling. med vänliga hälsningar," etc.

I och med att jag avreagerat mig och rockmusikerna dämpat sig någorlunda och situationen inte tycktes upprepa sig antog jag att episoden var avslutad, men till min stora förvåning blev det ett efterspel, som kom fram först två veckor senare. Det visade sig att de ansvariga blivit så störda av min polemik att de kontaktade värdbolaget för huset, som i sin tur kontaktade den administrativa styrelsen för vår verkstad, som kontaktade styrelsen där jag satt med i vid ett möte där jag inte var med, för att komma med en varning. Hela huset mobiliserades alltså för att gå till rätta med facebooksbloggaren som haft den oerhörda oförsämdheten att ifrågasätta rockmusikens rätt till fullständig dunka-dunk-frihet. Därmed var problem-anden ute ur flaskan igen.

Problemetets kärna ligger däri att de ansvariga, alla dessa krogar och rockband, är fullständigt omedvetna om vilket plågeri de utsätter sin omgivning för, som påtvingas deras aggressiva och nervsöndertrassande musikmissbruk och oväsen, eller också skiter de i det, vilket är hänsynslöst. Det är inte deras offer som är överkänsliga, det är de själva som är hjärntvättade, avtrubbade, fördummade och oväsensskallhamrade till robotiserad okänslighet. Det är naturligt att reagera emot det men onaturligt att inte höra hur illa det låter.

Problemet är globalt som en av världens svåraste stressfaktorer. Sätt dig i vilken buss eller jeep som helst i Indien, och i de flesta fall insisterar chauffören på att få spela oupphörlig brakmusik om inte andra passagerare dessutom gör det på sina skrällande telefoner, ofta tre samtidigt med olika repertoarer men samma högsta volym, så att den utsatte inte hamnar i en korseld utan i en trippeleld. Man kan inte be en stänga av utan att en annan sätter på. Eller besök nästan vilken restaurang eller vilket café som helst, och endast undantagsvis finner du något där du slipper höra musik som du inte vill höra. Dirigenten Daniel Barenboim uttryckte en gång i TV problemet som så, att man inte ens kunde gå in i en hiss utan att utsättas för "tvångsmatning av skräpmat" (*force-fed with junk food*).

Den utsatte är alltid ensam, vilket de som försvarar högtalartrycket alltid poängterar som ett argument mot den utsatte, som om det att man som enskild individ höjde sin röst mot ett upplevt förtryck berövade en rätten att klaga och skydda sig. När jag en gång hade en granne ovanpå mig, som skröt med att ha högtalarkapacitet på 100 Db och som inte bara utnyttjade detta utan även dessutom stampade takten i golvet, framhöll han ständigt att det bara var jag som klagade, vilket han tog som förevändning för att fortsätta. Naturligtvis var det bara jag som klagade, eftersom det bara var jag som bodde under honom. Resultatet blev ett ständigt upptrappat ensidigt klagomålskrig som slutade i Hyresnämnden. Husvärden löste konflikten med att ge mig en annan bostad högst upp medan grannen fick bo kvar och fortsätta terrorisera nästa hyresgäst, som snart flyttade hon också.

En gång drevs jag till att kontakta polisen, när jag fått husockupanter ovanför mig på vinden, som naturligtvis terror-oväsnades. Polisen tog uppmärksam del av min utförliga rapport, suckade och sade: "Det här är inte klokt, men vi kan ingenting göra." Även där blev det jag som fick flytta medan ockupanterna, som ibland låg utslagna i trappuppgången med nålar kvar i armen, lämnades i fred. Allt jag fick för besväret var ett mordhot.

Litanian kan göras hur lång som helst. Egentligen borde den inledas med upplevelser redan i barndomen av föräldrafria fester under flera dagar med resulterande orgier, stölder och förstörelse. Även våra sångarfester berörs, då vid en viss tidpunkt på kvällen restaurangen i nedre botten av byggnaden kör i gång med dunka-dunk som får hela huset att vibrera genom den typiska oavbrutna dova artificiella jordbävningen som dunket resulterar i och går genom märm och ben och allt annat också, vilket är signalen till de mera öronkänsliga att avbryta sångarfesten och gå hem. Min reaktion mot detta är exakt den samma som Jack Londons vargar inför dålig musik, nämligen naturlig: man blir fullkomligt rasande. Naturligtvis tillspetsas problemet för min del av att jag är praktiserande musiker. Som hemma i Chopins, Schuberts, Beethovens och Schumanns pianomusikvärld av skönhet måste jag betrakta den betydligt mera hårda, brutala och okänsliga rockmusikvärlden med dess hänsynslösa högtalarförstärkning som en hotfull och ibland fatal inkräktare och objuden gäst av det minst önskvärda av alla slag. Och faktum är att hård högtalarförstärkt elektrisk musik typ hårdrock inte är hälsosam. Det är till exempel bevisat att blommor mår bra av klassisk musik men att de inte gör det av rockmusik eller annan disharmonisk musik typ atonal musik.

Av det ovan sagda framgår det att det alltid varit den utsatte som fått vika sig och ge sig medan det varit förövaren av oväsandet som obehindrat fått fortsätta. Det enda jag begär är att få arbeta i fred. Är detta för mycket begärt av livet? Man erinrar sig Arkimedes soldater, som när de ställdes inför samma begäran av Arkimedes vägrade unna honom ett sådant privilegium. Det hör även kanske till saken, att jag lidit av tinnitus sedan 30 år, till följd av utsatthet för detta problem.

Historien om mitt tinnitus är den, att mina grannar i ett rivningshus i Haga, som hävdade att de "måste uppleva musiken fysiskt", behagade tvinga mig att använda öronproppar som måste pressas in så

djupt för att skona hörselnerverna, att de måste avlägsnas med våld, vilket resulterade i kronisk tinnitus på vänstra örat.

Och vad har rockmusiken för slutresultat att uppvisa förutom en oändlig rad av bedrövliga patetiska fall av för tidigt självförbrukade musiker? Elvis Presley dog vid 42 fullproppad med droger och skräpmat. Brian Jones drucknade i sin swimmingpool efter en överdos. Janis Joplin dog av en överdos vid 27, liksom Jimi Hendrix vid samma ålder, kvävd av sina egna spyor. Jim Morrison var också 27 när han dog av en hjärtattack efter ständigt accelererat drogberoende. Sid Vicious (Sex Pistols) var 21 när han dog av en överdos efter att ha mördat sin fästmö med kniv utan att ha varit medveten om det. Bob Marley var 36 när han dog av cancer i hjärnan efter konsekvent mångårigt drogmissbruk. Michael Jackson var 40 när han avled till följd av mångårigt medicinmissbruk. Och så vidare. Listan är lång, på Wikipedia upptar den 321 namn av vilka 40 dog av överdoser och 42 av hjärtattacker till följd därav. Deras medelålder är 36.

<http://www.av1611.org/rockdead.html>

Detta är rockmusikens verkliga ansikte: dess baksida av droger, våld och självdestruktivitet. De var inga hjältar eller martyrer. De var vettlösa dårar som förödde och kastade bort sina liv på megaförstärkt oväsen.

Och ändå fortsätter man att ägna sig åt detta, som om megaförstärkt högtalaranläggning var det enda acceptabla i alla populärmusikaliska sammanhang, medan de som har ont av det hänsynslöst körs över och ignoreras, fastän deras lidande är den enda naturliga reaktionen. Och hur slutar alla dessa som ”njuter” av öronbedövande dunka-dunk med proppar i öronen dagligen, som ideligen måste höja volymen allt eftersom deras hörsel blir sämre? Allt fler blir döva eller samlar på sig hörselskador i allt tidigare åldrar. Det är en ond cirkel som bara kan förvärras så länge man inte avbryter den.

Jag har lika litet förstått hur någon kunde gå på rockmusiken som jag kunnat förstå hur någon kunde gå på nazismen eller någon annan massförörelse.

Korståget mot dålig musik

Dålig? Det handlar om omusik, och därmed menas inte uteslutande förhärlikandet av kitsch som vid Eurovisionsfestivalen med mest bara pajasar som gör sig till med krampaktig uppbackning av enbart de ytligaste tänkbara effekter typ elektriska fyrverkerier, som dock vid jämförelse med den verkliga omusiken framstår som åtminstone i någon mån musikalisk. Nej, vad vi åsyftar med omusik är den atonala musiken, som inte är musik alls, med anledning av nyutgåvan och redigeringen av Gunnar Coldings avslöjande av den atonala musikens fullständiga bluffmakeri. Förespråkarna för atonal musik kan jämföras med pusselmakare som får den briljanta idén att tillverka pussel *utan bilder* såsom en märkvärdig innovation, som dessutom kräver ett extra mått av intelligens och skicklighet, då man alltså bara kan lägga pussel genom att hitta rätt pusselbitar *utan någon vägledning alls genom någon antydning av något bildmönster!* Naturligtvis är det avancerat och märkvärdigt, men det tar ju bort hela meningen med att lägga pussel, då alla bitar ser likadana ut, precis som tolvtonsförespråkarna hävdar *att alla intervall spelar samma roll!* Coldings tolvtonsmusikavslöjande, där varje ord dess värre är sant, är nu tillgängligt i pdf på nätet:

[Disharmonikerna, av en kammarmusiker](http://www.fritenkaren.se/Disharmonists.pdf)

och även i engelsk översättning:

<http://www.fritenkaren.se/Disharmonists.pdf>

Det kanske mest förargelseväckande med tolvtonsdårnarnas pretentioner är, att de kräver att få *påtvunga* en anständig publik detta artificiella missljud och *ta betalt* för bedrägeriet, särskilt av staten, vilket de bara lyckas med när penningstinna amatörer är dummare än de själva och vägrar inse det. Det är djävulskt att göra anspråk på professionalism, som tolvtonscharlatanerna gör, för att saluföra bedrägerier som de tyvärr mest gått på själva, för att till varje pris dölja och komma undan det faktum, att de själva aldrig kan bli annat än korkade amatörer...

På boken "Disharmonikernas" baksida står följande "innehållsdeklaration"

TÄNK ER...

Tänk er att några forskare spekulerar i och experimenterar med en matematisk formel, eller snarare en antiformel beroende på hur man ser det.

Tänk er att detta pågår under hela mellankrigstiden utan att uppnå *ett enda verifierat resultat* som mänskligheten haft nytta av.

Tänk er att dessa forskare trots detta, utbildar ytterligare ett par generationer forskare i *samma* lära, där varje tvivlare vägras forskargemenskap, titel eller tjänst och fortfarande mumlandes *samma* hemsnickrade mantra.

Tänk er sedan att samhället p g a korruption, arbetsrättsliga och kulturpolitiska skäl inte törs göra en hel "yrkeskategori" arbetslös, utan är tvingat att hålla denna "forskning" under armarna med nya stipendier år efter år.

Tänk er att folket av okunnighet och gruppptryck i alla fall "måste" applådera dessa ickeresultat.

Tänk er då hur pinsamt det skulle bli för *alla* inblandade, om en *äkt*a forskare efter ca 70 år och med sina vetenskapligt verifierade forskningsresultat, avslöjar alla falska doktorshattar.

Tänk er till slut hur pinsamt det även skulle bli, om folket därför plötsligt en dag vägrade delta i detta kollektiva hyckleri, med sina falska applåder åt låtsasresultaten.

Då har ni den snart 100-års-jubilerande omusikaliska-atonala "sekten" i ett nötteskal...

"Tenkaren"

Kommentar. Detta på pricken "kejsarens nya kläder"-avslöjande föranleder den relevanta observationen, att all musik börjar med örat, medan ingen atonal musik någonsin börjat med örat. All musik som överlevt har först hörts av kompositören med sitt inre musikaliska öra, så att han vetat hur det låtit innan han skrivit ner det – bara så har han alls kunnat skriva ner det, medan ingen atonal musik först ljudit av sig själv för någons själsliga öra. Den har konstruerats utan hänsyn till hörseln och från början varit en artificiell skapelse, en sterilitet utan liv, som i bästa fall kommit till som en sorts gissning i försöket att åstadkomma önskvärda ljud, icke musik. I allra bästa fall har det varit efterapningar av naturliga och alltså levande ljud. I dessa naiva ansträngningar kan man finna allt från spolande toaletter till Olivier Messiaens försök att konvertera fågelsång till musik. Men inte ens då har det varit musik som kommit från hjärtat, som ljudit i själen och som haft det levande harmoniska välljud som örat kan identifiera, memorera och tillgodogöra sig som musik.

Martin Scorseses film om Bob Dylan

Martin Scorseses aktuella dokumentärfilm om Bob Dylan i nästan enbart autentiska svartvita sekvenser från början av 60-talet var betagande, då den förtjänstfullt framhöll allt det genuina med denne poet, vilket kontrasterades mot hans senare utförsåkning 1966, då han tappade stilen totalt i det att han övergick till elgitarr och blev utbuad av publiken. Barmhärtigt tog filmen inte alls upp hans motorcykelolycka strax därpå eller hans därpå följande konvertering till kristendomen. Filmens dominerande färgsekvenser var en intervju med Bob Dylan idag, skrynklig och härjad med ständigt nerdragna mungipor, lika patetisk som the Rolling Stones, som på samma sätt klamrar sig fast vid hur de var i början på 60-talet fast de nu är gamla gubbar.

Samtidigt belyste filmen fenomenet Bob Dylan (egentligen Zimmerman), hur denne bedragare, som bestal sina vänner på alla deras skivsamlingar och gjorde karriär genom sin blotta envishet då han totalt saknade sångröst, som snarare bräkte än sjöng, och som mest bara skrev nonsens-texter, som han själv egentligen inte alls brydde sig om vad de handlade om, denne efterapare av Woody Guthrie och Pete Seeger, denna politiskt totalt omedvetne vilde och anarkist, som egentligen struntade i allt, hur han kunde bli en sådan dominerande kultfigur för hela 60-talet, medan han dock flankerades av musikaliskt betydligt mer begåvade artister som den bedårande Joan Baez (som fortfarande håller stilen) och den musikaliskt fullödiga och smakfulla trion Peter, Paul and Mary... Vid ett tillfälle sökte Bob Dylan upp sin dyrkade förebild Woody Guthrie och fann honom på ett sinnessjukhus, varpå Bob "Dylan" Zimmerman sedan aldrig mer hälsade på hos honom. Bob tog sitt namn "Dylan" efter den walesiske poeten Dylan Thomas, som drack ihjäl sig efter att ha svamlat av sig någon kvantitet nyckfull nonsenspoesi.

Kort sagt, det är svårt att ta Bob "Dylan" Zimmerman på allvar medan han dock som ung (fram till 1966) gjorde ett outplånligt intryck på alla som upplevde honom som sin tids genuinaste sångpoet. Han nådde väl sin höjdpunkt under den stora folkmusikfestivalen i Newport 1963, vid vilken även Joan Baez och Peter, Paul and Mary framträdde, så att de till och med alla fem (med många andra) uppträdde tillsammans. Trini Lopez, Harry Belafonte och hela beatgenerationen med Jack Kerouac och Allen Ginsburg (som märkvärdigt nog fortfarande lever) hörde till samma uppsjö av intressanta och nyskapande artister.

Så har vi fått en del insändare angående Martin Scorseses film om Bob Dylan, vilket resulterat i en liten debatt:

"I senaste Fritänkaren står att Allen Ginsburg fortfarande lever. Vad menar du, dog han inte 1997?"

– Det är möjligt att du har rätt. I Scorseses dokumentärfilm framstår han som levande, men det kan ha varit en äldre intervju. Det framgick inte klart.

"I samma artikel kan man läsa att Bob Dylan besökte Woody Guthrie bara en gång på ett mentalsjukhus. Jag har bestämt för mig att han besökte honom flera gånger, och det var inte på ett mentalsjukhus, i alla fall var inte Woody Guthrie mentalsjuk."

– I Scorseses dokumentärfilm besöker Dylan Guthrie bara en gång, och då är Guthrie på ett mentalsjukhus. Det är möjligt att Dylan besökte honom tidigare innan han kom på sjukhus, men det framgick i så fall inte ur filmen.

Min artikel stödjer sig bara på de intryck filmen gav och har inte kontrollerats närmare. Tydligen har Scorsese slarvat eller i alla fall "tillrättalagt" sitt material.

En annan insändare:

"Har fått råd med en egen TV (med utländska kanaler) för första gången på 5 år. Så därför en dokumentär på Discovery om Bob Dylan, där han hyllades som vår tids *Shakespeare* och påstods t o m ha nominerats för *Nobelpris*! Kan det ha varit den filmen som du recenserat i Fritänkaren? Som om det inte var illa nog att han även utsågs till Polarprisvinnare för inte så länge sedan! Detta underliga pris som varje år ställer musiker som *M. Rostropovich* och *Bob Dylan* på samma konserthuspodium, erhållandes samma prestigepris i kultur ur Kungens hand. Därför blir mitt tips inför kommande Polarpris (2006): Mick Jagger och Birgit Nilsson...

Varför är alla dokumentärer om kända musiker alltid en enda lång och ensidig propaganda-hyllning? Som om kändisskap i sig självt är en garant för konstnärlig integritet eller att publiken (marknadskrafterna) alltid skulle prioritera hållbara sanningar och kvalitet! Hur många av alla dessa superkändisar har egentligen inte bara sålt "varm korv" för att med denna snabbmat *tillfälligt* stilla ungdomars omättligen sökande efter mening med livet eller behov av flykt därifrån? Och när jag ändå är i gång så minns jag också hur en mycket känd musikskribent i en stor svensk dagstidning en gång försökte upphöja *Allan Pettersson* till vår tids *Beethoven*, då han *möjligen* i bästa fall skulle kunna utses till Shostakovich efterträdare i Sverige. Dvs en deprimerad, möjligtvis kunnig hantverkare, utan något viktigt i upplevelseväg att ge *publiken* eller att bevara för framtiden...

Efter 30-40 år rullar så "andra vågen" in, vars huvudsakliga substans består av nostalgi hos 60- och 70tals-folket. Det är inte här frågan om att kyligt och högmodigt analysera bort och beröva människor nostalgiska känslor. Jag har också själv sådana känslor, men oroas av att dessa känslor hos majoriteten av publiken, så lätt triggas av "ospecificerad snabbmat", konstnärligt sett. Även jag begriper att det måste få finnas "ytligheter" och förgängligheter på alla plan. Detta är inte huvudproblemet. *Men*, varför ska media alltid upphöja dagsländer till *ikoner*? Med vilken rätt gör de detta? Att media för syns skull, själva avfärdar en massa *wannabees* som varandes dagsländer, förändrar inte saken...

Är det inte typiskt att just de, som hade högre konstnärlig nivå än Bob Dylan, (Joan Baez m.fl.) totalt lyser med sin frånvaro i de "stora" mediasammanhangen? Är inte detta en bekräftelse på att många av de som skriver och producerar alla böcker och dokumentärfilmer, är bra på att just skriva, producera och marknadsföra, men egentligen usla på att bedöma *nivån* på musiken eller konsten...."

"En kammarmusiker"

Woodstock

I samband med detta ligger inte Woodstockkonserten augusti 1969 långt ifrån som fenomen, då en dryg halv miljon ungdomar samlades tillsammans för att i dur och skur under tre dygn höra på och medverka i alla den tidens främsta rockartisters framföranden med allmänt (för att inte säga universellt) inmundigande av alla tänkbara droger av alla tänkbara kvaliteter från de skadligaste till de mest uppblandade. Dokumentärfilmen "*Woodstock*" som förevigade denna tredagarskonsert visades ju nyligen igen, en tre timmar lång och monoton Oscarsbelönad tillställning, där man med förvåning fick se den ena knasbollen värre än den andra demonstrera sina apkonster och missljud, vrål och skråll till den enorma massans helt okritiska och sanslösa jubel. Alla dessa 500,000 ungdomar gick tydligen på vad som helst.

Denna tredagarskonsert har betecknats som en historisk tilldragelse, och det var den, ty den kan sägas markera den definitiva milstolpen för den "ordentliga" rockmusikens upphörande och etablerandet i stället av den helt omelodiösa oväsensmusik som utmärkt rockmusiken sedan dess. Inga fler "*Peter, Paul & Mary*", Joan Baez tystades med Donovan, och även Bob Dylan förföll till elgitarrer. Vad som kom i stället för melodierna, intimiteten och njutbarheten påvisas markant med denna film, där skakiga påtända nervvrak (ex. Joe Cocker) hest försöker överrösta mastodontförstärkar-anläggningen på säkert miljoner decibel med elgitarrernas ursinniga aggressionsstök. Vokalisternas framföranden är närmast patetiska, då man ser hur påtända de är i sina vingliga försök till skrålsång, vars brister de försöker kompensera med krampaktiga akrobatåtbörder i apstil, typ spastiska skakningar av både huvud och hår, armar och ben, fläsk och övriga lemmar, medan hela halvmiljonpubliken bara jublar reservationslöst lika påtända de och helt prisgivna som offer i den sanslösa masshysterin.

Det är det som hela rockmusiken handlat om sedan dess: masshysteri, det sjukaste och mest föraktliga av alla 1900-talets folkfenomen, som förde Hitler till makten och sanktionerade regimen med dess andra världskrig, som bar upp personkulturer som Stalins och Maos, båda professionella folkmördare i femtiomiljonersklassen; och vars värsta yttringar idag är alla dessa armviftande bacchanaler vid massrockfestivalerna, som egentligen bara handlar om oväsen, droger och korruption. När skall vi äntligen slippa dessa världsfolksjukdomar? Hur många av dessa rockhjärntvättade ungdomar blir inte hjärnskadade eller åtminstone hörselskadade för livet? Vem av dessa blir någonsin en seriöst läsande och tänkande kritisk intellektuell? Och vem av alla dessa hundratals miljoner som låter sig ryckas med av dessa vansinnesströmmar kan någonsin ens bli självständig? Ytlighetens lättsinnesorgier kan bara fördjupa den allmänna okunnigheten, bildningslösheten och kulturdesorienteringen genom sin sjuka och destruktiva vulgaritetshjärntvätt.

Bästa antidrogkampanjen

Det går liksom för långt när en skolelev blir mobbad för att hon är den enda i klassen som aldrig har rökt hasch. Hur ska man då åtgärda detta problem, som ända sedan Vietnamkrigets dagar utgjort den främsta undergrävaren av den västerländska civilisationen och som sedan dess bara vuxit?

Bästa tänkbara motåtgärd är utbildning. Om elever får saklig information om vad droger faktiskt ställer till med är de inte dummare än att de förstår att avvara dem. Men om det slarvas med informationen, om denna spårar ur i ren skräckpropaganda och om mytbildningen kring droger bara berikar deras attraktionskraft, där huvudrollen alltid spelas av det faktum att de förblir något oemotståndligt förbjudet, så är det kört.

Den bästa motkampanjen är emellertid musik. Barn som lär sig exekvera ett ordentligt musikinstrument (eller flera) lockas aldrig av droger eller ens av sprit, då de snart fattar att drogpåverkan inte går ihop med den nödvändiga koncentrationen. Trakterandet av i synnerhet vilket stråkinstrument som helst eller vilket klaviatur-instrument som helst måste utesluta nyttjandet av varje form av berusningsmedel. Då hävdar somliga, att musiken blir deras drog och hjärntvätt i stället, men så är det inte, ty musik är en andlig disciplin, och det finns ingenting mer disciplinerande eller mindre hjärntvättande. Tvärtom mobiliserar just musiken i sin disciplinerande klassiska form mer än någonting annat både hjärnans outnyttjade reserver och själens oanade krafter. Ingen terapi är bättre än musik, och ingen meditation är bättre än musik, då musik skapar ordning och klarhet i sinnet – om musiken är harmonisk. Annars är den meningslös.

Avstickaren

– apropå en rockkonsert i Göteborg med 60,000 besökare

Man kunde inte gå i närheten
då oljudet var så öronbedövande
att man blev lomhörd tusen meter därifrån,
och alla boende i området klagade
på sport-arenans orgier i oväsen
som dränkte staden i audiell miljöförstöring,
medan fans-publiken, sextio tusen,
fyllde stadens gator med ölburkar,
tomflaskor och skräp och sönderslagna tomglas
enkom ägnade att ge cyklisterna punktering med.
Naturligtvis var denna tusenfaldiga publik
helt med på noterna och öste på
med samma fylla under drogbesatthets skrän och orgier
som rockgruppen själva föregick med gott exempel i.
Så säger de, att sådana oväsensfyllon
står på samma höga musikaliska nivå som Beethoven och Schubert,
att Franz Liszt, Chopin och Mendelssohn var sin tids rockidoler,
som om dessa mäktade prestera samma oväsen som rockarna,
som lever på manipulerad masspsykos
och ersätter sin brist på musikalitet med tom volym
att spränga allas hörsel med.
Man borde efter 30-talet redan ha förstått
i och med Nazi-tidens masspsykoskultrörelser
att massan är ett lämmeltåg som bara vandrar mot sin undergång
för att förgås och lämna intet efter sig förutom skräp och lik.
Jag beklagar, men jag finner ingen mening med att delta
i förryckta masspsykosers ruljangser,
dagsländsflockars självförbränning genom lågornas berusning,
gräshoppssvärmars nerskitning av samhället
och lyssnar hellre ensam på Chopin och Schubert
i isolering bortanför vår världs larmande dårskaps raseri
än deltar i den universella korruptionen
där blott pengar styr, bestämmer allt,
kör över kvaliteten och gör kvantitetens syndaflod till diktatur.
Jag går då hellre undan för att överleva underjordiskt
än bli medbrottslig i samtids hänsynslösa fartdårskaps totala blindhet.
Varför göra livet outhärdligt, när man dock kan göra det uthärdligt?

En läsares kommentar

"Jodå Christian, jag förstår – och respekterar din smak – delar den i mångt och mycket. Min poäng är bara att man bör tolerera ja, t o m respektera även smaker man inte delar. Om 60.000 pers. vill gå på Stones, så låt dem. De har antagligen väldigt roligt. Jag har valet att låta bli och göra vad som roar mig. Jag är inte heller nöjd med sakernas tillstånd i världen, men jag tycker den är minst lika underbar som fruktansvärd. Jag tror att allt förändras, smaker, kvalitetsbegrepp, sanningar, naturligtvis måste vi välja vår egen smak, sanning, kvalitet, men vi behöver inte demonisera alla oliktankande, vi kan undvika dem, eller kanske t o m lära något av dem. Ska vi slåss mot alla som vi inte förstår (idioter) blir det inte mycket tid över till allt det trevliga."

Självklart. Men i det här fallet är det vederbörande som demoniseras, avståndstagaren från de 60,000 hysterikerna, oliktankaren, som alltså ombedes lära sig något av oväsensrockgruppen och dess 60,000 uppbackare och okritiskt villiga hjärntvättsoffer, som om det hade varit fel att som ensam protestera mot nazismens lika omfattande massmöten, som säkert även de upplevdes som en fest av alla deltagande lättlurade idioter...

Ytterligare belysning av problemet (från en reseskildring)

"Något måste här sägas om denna kombinerade audiella miljöförstöring och hjärntvätt, som man numera nästan aldrig slipper vare sig man stiger in på en restaurang, sätter sig i en buss eller vistas i vilken offentlig lokal som helst. Ju mindre lokalen är, desto värre blir lidandet. Så var det inte alls i Indien när jag reste dit de första åren, och farsoten kommer från väst. De som sätter på denna skräpmusik är unga män som inte märker att de blivit lomhörda av den efter tusentals omtagningar av samma kassetband, varför de hela tiden tenderar att höja volymen utan att någonsin fråga om någon har någonting emot det. I en buss hörs det dåligt fram till förarsitsen där den unge ansvarige konduktören också sitter, varför denne skruvar upp volymen ytterligare. Följaktligen kan ingen i bussen prata med varandra utom de som orkar skrika. Till saken hör att det är ständigt samma band som spelas om och om igen, och jag tvingades höra exakt samma ansträngt klämkäcka lokala discoslagermusik i varje jeep och varje buss jag färdades med, som om alla andra passagerare redan var färdigt hjärntvättade och avtrubbade så till den grad att de blivit likgiltiga. Och så kommer man till denna restaurang och möts av samma helvete men i mångförstorad fasansfullhet i form av själva det ondas ursprung den västerländska hårdrocken.

Vad man måste reagera emot är att tvingas bli utsatt för vad man inte vill höra. För en musiker är det en direkt kränkning av hans innersta allraheligaste. Denna audiella hjärntvätt och miljöförstöring är fullkomligt parallell med den globala miljöförstörelsen."

Freak-samhället

Ett antal dagar efter Michael Jacksons död ämnade jag se en film på TV som stod i programmet. Filmen hade utgått för att i stället visa ett minnesprogram om Michael Jackson, som mest handlade om hans shoppingsjuka: han använde sin enorma förmögenhet till att samla på sig sanslösa mängder dyrt kitsch, mest skulpturer i naturlig storlek av barn. Hela hans enorma slott *Neverland* var fyllt av den dyraste tänkbara stillöshet, kitsch i guld och siden, vräkigt till tusen och fullständigt äcklande i sin

överväldigande smaklöshet och meningslöshet — ett monstruöst monument åt påkostad billig fåfänga.

När man närmare undersöker denne Michael Jacksons liv och verk, så framstår det ganska tydligt från början, att allt i detta liv var fullständigt onaturligt. Han kunde inte ens sjunga rent med sin obefintliga pipiga sångröst, som varken var manlig eller kvinnlig. Vad han kunde var att göra mera energiskt ifrån sig på scen än någon annan i form av mest akrobatiska sprattlingar. Det var ju det som scenkonsten inom showbusiness krävde under hans tid: energiskt effektsökeri med så mycket ytligt påkostat bjäfs som möjligt, där det viktigaste av allt var hyperstressen i dunkadunk-rytmerna. Förgäves letar man i Michael Jacksons liv efter den minsta tänkbara partikel av någon sorts seriositet eller meningsfullhet.

Tydligast av allt framstår onaturligheten i hans liv i hans ansikte, som han utsatte för ständiga plastiska operationer. Han dog av *lupus*, en hemsk sjukdom som innebär att immunförsvaret angriper de egna vävnaderna som det identifierar som fientliga, varvid den egna organismen kollapsar bit för bit. Man ådrar sig det bland annat genom ständig vistelse i onaturliga miljöer under strålning av strålkastare och elektronisk apparatur, som förvärrades av hans astronomiska drogmissbruk, som mest var smärtstillande mediciner och sömnmedel, då han aldrig fick chansen att sova ordentligt redan som barn. Han skulle ju till varje pris bli kungen på scenen. Han lyckades bli kung men egentligen bara som *freak*.

Dess värre är han ett symptom på hela vårt samhälle. Han avgudades och gjordes generöst till universalidol vilket man gav honom hundratals miljoner dollar för, vilka omsider uppslukades av hans rättegång när han åtalades för sexuellt utnyttjande av minderåriga. Denna nonsensrättegång ledde till hans frikännande men kostade honom hundratals miljoner för absolut ingenting. Han hade råd att betala. Hans inkomster var ju obegränsade genom att han kunde föra oväsen och sprattla på scenen som ingen annan.

Det är sådant som dominerar underhållningsbranschen idag och som de vill få till "kultur" — såpoperor, oändligt påkostade glittershower av ytliga effekter, skrattekörer som hjärntvättande vägledning av publiken, som om dennas imbecilitet tas för given när den måste orienteras i när den skall skratta, sensationalism för ingenting, och marknadsföring, marknadsföring och åter marknadsföring för att få pengar till att bekosta mera marknadsföring av värdelöst skräp som bara är till för att glömmas.

För trettio år sedan dukade redan Elvis Presley under för samma *freaks* samhälle av droger och artificialitet in absurdum, som 42-årigt överviktigt plufsigt drogvrak, men han hade åtminstone sångröst och kunde hålla tonen. Michael Jackson kunde inte ens sjunga rent med den sångröst han inte hade..

Piskad till underbarn av sin pappa, och vid sin död beroende av så många mediciner, att det är svårt att avgöra vilken han dog av — vilket liv! — slutade Michael Jackson som Elvis motsats, endast 45 kilo enligt anoreximodet, medan Elvis fetmade ihjäl sig på droger och skräpmat, och ändå var båda bara symptomatiska för ett helt samhälle. De flesta ägnar sig åt mediciner med kortsiktiga effekter men med beroendeframkallande bieffekter av oöverskådligt långsiktiga verkningar, och i stort sett hela västerlandet har gått på detta onaturliga hälsoskadliga bedrägeri, som gjort läkemedelsindustrin till en av världens mest lönsamma och hårdast etablerade, medan det egentligen bara handlar om legaliserat etablerat drogmissbruk. Man kan fråga sig hur någon människa kan vara så dum. Nu har dock en stor del av den amerikanska befolkningen fått stora skälvan, när det faktiskt visat sig, att vanliga ångstdämpande, sömngivande, uppiggande och smärtstillande mediciner, som i Michael Jacksons fall, kan leda till döden.

Och hur många å andra sidan ägnar sig inte fortfarande helhjärtat och frivilligt åt att dagligen punktera sina lungor med tobak, som om det var någon vits med att skaffa sina lungor nya färska hål

varje dag med enbart försämrade lungkapacitet som följd? Indianerna drog aldrig halsbloss. Det är bara den vite mannen som är så dum att han med flit och avsiktligt missförstod hela grejen från början och omvandlade en stimulerande kultur till en destruktiv ovana och missbruk med lungcancer som nyalstrad onaturlig dödssjukdom till oavvisligt resultat.

Kort sagt, om Michael Jackson var störst och bäst, som gjordes till vad han var genom att hans liv förstördes från början, så är det ett betänkligt symptom på hela nöjesvärldens totala osundhet, där det dominerande elementet idag är rockband som går till övermänskliga överdrifter för att föra så mycket oväsen som möjligt med skrällande elgitarrer som görs öronbedövande för att inte säga öronförstörande genom förstärkare, som bara framhäver elmusikens totala nyanslöshet, då en elgitarr inte ens kräver musikalitet och låter precis likadant över hela världen vem som än rådbårar den, liksom hamburgare smakar precis likadant över hela världen var man än inhandlar denna världsdominerande skräpmat.

Detta är nu ingen moralism eller snobbism utan bara ren realism.

Populärmusik från Vittula

Mikael Niemis roman har väckt befogad uppmärksamhet överlag. Det är en sällsynt mustig skröna med anmärkningsvärda surrealistiska inslag från Pajala i Tornedalen på den tiden när det begav sig, att författaren nådde puberteten samtidigt som Beatles och 60-talets rockmusik nådde denna nordiska blindtarms bakända. Den helt självbiografiska romanen har jämförts med den på sin tid ökända finska filmen "Jorden är en syndfull sång", men romanen är många klasser bättre och torde snarare jämföras med Fritiof Nilsson Piraten när han var som bäst. Dock har Mikael Niemi ett ännu mustigare, färgstarkare och mer levande och blomstrande måleriskt språk. Så här skildrar han bruket av det engelska språket i Tornedalesiska munnar:

"Även detta att sjunga ansågs ju omanligt, åtminstone i Pajalatrakten och i nyktert tillstånd. Att dessutom göra det på engelska, detta språk med alldeles för svagt tuggmotstånd för hårda finska käftar, så sladdrigt att bara flickor kunde få femmor i det, denna snigelaktiga rotväliska, dallrande och fuktig, uppfunnen av gyttjetrampande kustlänningar som aldrig behövt kämpa, som aldrig svultit eller frusit, ett språk för lättingar, gräsätare, soffpruttare, så helt utan spänst att tungan sladdrade som en avskuren förhud i munnen...."

Det diskuterades i sommar bland annat vari skillnaden mellan svensk och finsk konst egentligen bestod, och det koms fram till, att den finska konsten är mustigare, mer jordnära och mer temperamentsfull. Sverige har en stor fattigdom, och det är temperamentsbristsjukdomen. Den allt utslätande tråkighetens förlamande gråhet tilläts gå alldeles för långt genom socialiseringen i Sverige, och den vänsterorienterade vilda revolten däremot från 60-talet framåt har inte lyckats fylla tomrummet efter fullblodsystra särlingsvildar som Strindberg-Lagerlöf-Heidenstam-Fröding och deras generation. Finland kunde frambringa en Sibelius, men Sverige orkade inte längre än till en Stenhammar. Sven Stolpe domderade med briljans i sin unika kosmopolitik men för tämligen döva eller likgiltiga öron inom Sverige.

Den stora revolutionen i Mikael Niemis Pajalaroman är dock musiken, den fullständigt lössläppta och egentligen musikalitetsvidriga rockmusiken, vars innersta väsen han själv genomskådar med totalt nykter klarsynthet:

"Med vällustiga rysningar hörde jag de märkliga, fantastiska ljud som en elgitarr kunde frambringa, vassa jamanden, vargyl, tandläkarborrar eller en trimmad mopeds brölände längs byvägen...."

"Vi slamrade på som vettvillingar i halvdunklet därbakom. Erkki fick tävlingsnerver och började slå på allt som rörde sig tills låten var uppe i dubbla hastigheten. Niila tog ackorden i fel tonart, och Holgeris rundgång lät som spikar i kistan. Och längst fram. Vid golvmikrofonen. Stod jag.

Jag sjöng inte, jag brölade. Älgars brunstlåten. Lämlars dödsskrän. Ja hitta för fan på nåt själv. Utan att vi visste om det hade vi uppfunnit punken flera år för tidigt. Låten nådde sin upplösning, ungefär så gick det till, tog slut är fel ord eftersom Erkki härjade vidare med tomma ögonvitor, och jag åter böjde mig över micken:

– Tjus lättmi isamatö råckönråll mjosik!"

Det är inte musik det handlar om, det är bara revolt, revolt mot vad som helst, bara det är revolt, mot slätstrukenheten, mot slentrianen och självgodheten, mot det ingrodda och oföränderliga, mot allt det tråkiga och monotona; och den effektivaste revolten mot allt detta var den fullkomligt sanslösa rockmusiken – och är det än idag, på mera ont än gott, ty ingen revolt är någonsin god om den inte ersätter vad den revolterar mot med någonting bättre. Det är det som rockmusikeran med sin hysteriska slagverksdominans markerad med elgitarrslammer och -skräll jämte maximerade skrik utan melodi men med desto fulare och dummare texter aldrig har lyckats göra och aldrig har någon chans till. Den kan inte ens överträffa vanlig enkel folkdansmusik med nyckelharpa och de enklaste felor.

Det gäller inte bara musiken. All konstnärlig revolt slår fel, om den inte för med sig något bättre än vad den revolterar emot. Är kubismen bättre än Van Gogh och Lautrec? Är tolvtonsmusiken bättre än Richard Strauss och Sibelius? Är rockmusiken bättre och vackrare än Schubert och Chopin? Nej, den är bara hårdare. Är skyskrapor och funktionalism vackrare än grekiska tempel, Londons och Budapests parlamentsbyggnader, medeltida katedraler och Peterskyrkan, Stockholms Stadshus och Taj Mahal? De är möjligen enklare att bygga, då palats som Alhambra och Venedigs Dogepalats byggdes under decennier och krävde specialhantverkare inom särskilda specialistområden. Är den yrkeskunskap som ligger bakom en duk av Paul Klee eller en abstrakt skulptur jämförbar med kunskapen och yrkesskickligheten bakom en buddhistisk thanka eller en rysk ortodox ikon, där varje detalj kommunicerar kristallklart till vem som helst?

Här handlar det om självklarheter. Den som inte fattar det självklara är dum i huvudet. Om man inte fattar en modern pjäs utan handling och utan karaktärer så är man inte dum i huvudet, medan de är det som har skrivit den och satt upp den. Om man ifrågasätter det konsekventa slöseriet i amerikanska filmer med inredningar som slås sönder, hem som bränns upp, bilar som kvaddas och fås att explodera (vanligen minst dussintals i en enda film), så är det inte så att man inte hänger med i tiden, utan man råkar bara observera ett visst ekonomiskt vanvett.

Behållningen i Mikael Niemis bok är just hans klara nykterhet och observationsförmåga – han skildrar de mest extrema tänkbara mänskliga företeelser utan att förändra en min – han bara observerar och konstaterar med en total distans till sin egen värld och sig själv. Endast en av alla de rockmusikbesatta i hans gäng blev en musiker till slut – och endast han av dem alla dog.

Kvar efter romanen och dess vilda värld med dess upplösning finns endast det i denna del av världen alltid så oavvisliga och evigt återkommande finska vemodet. Man tycker sig till slut känna igen en kärleksfull tår glänsa i Mikael Niemis ögonvrå.

Om ljudterrorism

"I lördags riggades en scen upp vid min stadsdels folkskola för offentligt oväsen hela eftermiddagen i form av skrik och vrål och dunka-dunk in absurdum, vilket omöjliggjorde varje annan aktivitet i närheten, då med sådan ljudterror i öronen det varken går att arbeta, då all koncentration förstörs, eller vila, då det inte går att koppla av, då stängda fönster inte hjälper, och då oväsens vibrationer bara gör en förbannad hela tiden.

Vad man inte kan fatta är hur folk kan tycka om sådant, hur det kan dra publik som inte får ont i öronen, hur folk kan kalla orent oväsen förstärkt med dundervolym för musik när inte en ton är ren, och hur de fullkomligt kan ignorera, köra över och inte visa någon hänsyn till alla som lider av detta, inte bara folk som bor i området utan även katter och hundar.

Man kan snart sagt inte gå in på ett enda offentligt ställe mera utan att bli utsatt för terrorhjärntvätt genom övervolymiserad skvalmusik, som tvingar en att skrika om man vill föra ett samtal. Det finns ju numera lagstiftning mot miljöförstöring. När skall det äntligen komma lagstiftning mot den audiella miljöförstöring, som på offentliga platser hjärntvättar folk mot deras vilja med ensidigt aggressiva ljudterrorvolymmer utan någon musikalisk halt alls och som bara måste göra envar förbannad som sålunda tvångsmatas med oväsensdiarréer mera psykiskt ohälsosamma än vad skräpmat är för hälsan?

'martyr för rockterrorn'

En rolig begravning.

Han visste precis hur han ville ha det. Alla som var med på festen var helt överens: det var den roligaste begravning de hade varit med om. Perfektionisten Lars Thulin hade slagit huvudet på spiken och tagit hem spelet med briljans till största uppbygglighet för alla inbjudna deltagare.

Redan hans musikval i kapellet var en sorts personlighetsmarkering. Förrättningen inleddes på värdigaste tänkbara vis med Bachs Toccata och Fuga i D-moll. Därefter följde en av Bachs solosonater för cello. Alla präster var bannlysta. Endast en betrodd anhörig fick hålla samman det hela med fullständigt osentimentala förklaringar. Musiken övergick i andra satsen från Beethovens femte pianokonsert, "Kejsarkonserten". Man väntade med spänning på om musiken skulle tillåtas fortsätta i den jublande tredje satsen – den kommer ju direkt på, – men musiken avbröts just precis före tredje satsens inledande glädjesprång. I stället blev det den mycket svängiga afrikanska "*Missa Luba*".

Därmed återstod ännu det bästa. Till utgångsmusik hade den avlidne bestämt "*Marcia Carolus Rex*" med flygande fanor och klingande spel – man nästan hörde cymbalerna, trumpeterna och bastuborna och såg de ärorikt marscherande karolinerna framför sig. Det kunde inte bli festligare eller värdigare eller mera upplyftande.

Därefter följde festen med lax och vin i överflöd samt tårtor med kaffe likaledes i överflöd. Följden blev att tillställningen tog hela eftermiddagen – från 12 till 17. Alla var nöjda och kunde inte bli nöjdare. Se, det var en värdig avslutning på ett långt och innehållsrikt liv fyllt av arbete och resor. Vem vet hur många gånger Lasse Thulin reste runt jorden å tjänstens vägnar? Det var så många gånger, att han som den exemplariska ordningsmänniska han var åtminstone kunde hålla ordning på det själv.

Det har senare sports, att flera deltagare i denna muntra begravning så har inspirerats av dess uppbyggliga natur, att de livligt och med fröjd börjat komponera och förbereda sina egna begravningar.

Hur vore det kanske med "Valkyriornas ritt" av Wagner som lämplig avslutning (med joddlade Birgit Nilsson), eller varför inte triumfmarschen ur "Aida" (med tågande elefanter). Eller varför inte rentav Elgars "*Pomp and Circumstance no. 3*" med cymbaler, allsång, pomp och yra? Världen är full av god musik, och det finns ingenting som säger att begravningar måste vara bedrövliga. Man skulle till och med kunna tänka sig Povel Ramels "Knäpp upp, relax, slappna av," eller "Ta av dig skorna!"

Världens mest representativa musik.

En god vän bad redaktionen sammanställa en lista över vilka verk ur musikhistorien man närmast borde studera. Här är ett förslag med kommentarer:

Purcell : Dido och Aeneas

Vivaldi : allt – vad som helst

Pergolesi : Stabat Mater*

J.S.Bach : Mattheuspassionen*, Mässa i H-moll

Händel : Messias, Acis och Galatea, Dixit Dominus

Haydn : Oratoriet "Årstiderna"

Mozart : Requiem*

Beethoven: allt – vad som helst

Schubert : Symfoni nr. 8 H-moll, "den ofullbordade", Forellkvintetten

Rossini : Operaupertyrer, främst "Den tjuvaktiga skatan" och "Wilhelm Tell"

Mendelssohn : Uvertyren "Hebriderna", Den italienska symfonin, Oratoriet "Elias"

Schumann : Fantasiestycke för piano, opus 12, Symfoni nr. 3 "Rhensymfonin",

Symfoni nr. 4 d-moll, Pianokonsert a-moll*

Chopin : allt – vad som helst*

Berlioz : Symphonie Fantastique

Verdi : Rigoletto, Trubaduren, La Traviata, Aida och Requiem

Wagner : Den flygande holländaren, Tristan och Isolde

Liszt : De ungerska rapsodierna för orkester, främst nr. 2

Smetana : Moldau*

Franck : Symfoni D-moll, Psyke, Violinsonat A-dur

Bruckner : Symfoni nr. 4 och nr. 7, Te Deum*

Brahms : De fyra symfonierna, Ein Deutsches Requiem

Bizet : Carmen

Musorgskij : Operan "Boris Godunov"*

Tjajkovskij : Balettmusiken Svansjön, Symfoni nr. 5 och 6, operan "Spader Dam"

Rimskij-Korsakov : Scheherazade

Dvorak : Symfonin "Från Nya Världen", "Stabat Mater"

Grieg : Pianokonsert a-moll, Sviten ur Peer Gynt, Våren

Sibelius : Symfonierna nr. 1, 2, 3, 5, 7, Finlandia, Valse Triste, Kareliasviten,

En Saga, Lemminkäinensviten, Violinkonserten.*

Puccini : La Bohème, Tosca, Madame Butterfly, Turandot*.

Rachmaninov : Pianokonsert nr. 2

Gershwin : Rhapsody in Blue, An American in Paris.

Några av ovanstående kompositörer har förärats med rekommendationen "allt – vad som helst". Flera andra skulle förtjäna samma rekommendation, exempelvis Schubert, Tjajkovskij och Puccini, men flera kompositörers musikproduktion är så pass oöverskådlig och massiv, att vi bara valt ett litet urval av dem. Även Beethoven hör till dessa, men han är det lysande undantaget, vars musik man verkligen kan höra allt av, fastän hans produktion kanske är den största av alla.

Vissa av ovanstående verk har försetts med, vilket står för följande kommentarer:

Pergolesis "Stabat Mater" finns i mycket olika inspelningar och tolkningar. Intressantast är i allmänhet representationer med både kör och solister.

Den finaste tolkningen av Bachs "Mattheuspassion" är för våra öron Eric Ericssons direktinspelning med radiokören i Engelbrektskyrkan 1963.

Mozart fullbordade aldrig själv sitt Requiem, varför verket för vår del slutar efter satsen "Hostias".

Den finaste inspelningen av Schumanns pianokonsert är för oss den med Lili Kraus och Victor Dezarzens som dirigent från 50-talets Wien.

Chopintolkarna skiljer sig mycket från varandra. Den finaste anses väl vara Artur Rubinstein, men den ende som spelat in Chopins samtliga verk är Nikita Magaloff.

Smetanas Moldau har misshandlats som schlager, men en tolkning är oöverträffad: Arturo Toscaninis från 1953.

Bruckner är svårtolkad, och den ende som egentligen verkligen försökt göra honom rättvisa är Eugen Jochum.

Musorgskijs opera "Boris Godunov" är bara framförbar i Rimskij-Korsakovs bearbetade version. Den oöverträffade tolkningen är André Cluytens' med Boris Christoff från 1965.

Beträffande Sibelius tycks den regeln gälla, att ju äldre tolkningar, desto bättre. Anthony Collins' från 50-talet är oöverträffad, och den enda som nästan når upp därtill senare är Sir Colin Davis.

Puccini avslutade inte själv sin sista opera "Turandot". Toscanini avbröt uruppförandet där mästaren själv avbrutits av döden: efter slavinnan Liús död. Även vi anser att operan slutar där.

Kommentar till Esa-Pekka Salonens 50-årskonsert

Esa-Pekka Salonen fyllde 50 år den 30 juni, och det måste naturligtvis firas, vilket det gjorde med buller och bång i TV med hela två entimmarskonserter två lördagar i rad med all rätt; — men varför då korrumpiera ett så gyllene konserttillfälle med en med kronisk velighet behäftad erbarmligt vulgär kvinnlig konferencier (— det var meningen att hon skulle vara rolig medan hon bara var pekoralt,) med meningslösa atonala inslag och med en popsångerska? Var det verkligen Esa-Pekka själv som stod för så dålig smak, eller hade producenterna påtvingat konserten denna billighet i ansträngt publikfrieri? Lyckligtvis förekom det också ljuspunkter mest i form av lysande instrumentalsolister och Anne Sofie von Otter, vilket dock gjorde de vulgära, smaklösa och billiga inslagen desto mer onödiga. I stället för en möjlig konsert av hög och jämn kvalitet bjöds man på ett ansträngt försök till underhållning.

Tyvärr var därmed konserten ännu ett symptom på Sveriges seriösa musiklivs låga nivå. En sorts standard påtvingades svenskt musikliv i början av förra seklet genom självsvåldiga modernister i form av

demonstrativt omusikalisk musik som lanserade sig själv som något märkvärdigt, som om det låg någon merit för musik i att vara onjuttbar, oharmonisk och obegriplig för den musikälskande och musikaliska publiken, och som om det att den musiken alienerade sig från publiken skulle vara dess förtjänttecken och imprimatur. Ett av de första exemplen var Sinfonia del Mare av Gösta Nystroem (borde han inte heta antingen Goesta Nystroem eller Gösta Nyström?) där man knappt ännu idag kan höra minsta vågskvalp, då all möjlig musikalisk naturlighet dränks i disharmonier, dissonanser och genomgående omusikaliskt oväsen. Ändå betraktas denna symfoni som en av hörnstenarna i den svenska klassiska musiken, som i jämförelse med vad som sedan följde dock måste betraktas som åtminstone nätt och jämnt hörbar — en gång.

Svenskt musikliv kan aldrig repa sig om det inte lyfter sig upp ur det atonala träsket en gång för alla. Musik som inte låter bra är inte musik. Varför kan landets ledande musikauktoriteter inte fatta denna första bokstav i det musikaliska alfabetet?

Verdis Macbeth på Konserthuset

Jag hade den stora lyckan, förmånen och privilegiet att bli bjuden på en föreställning av Verdis "Macbeth" på Konserthuset *concertante* med Göteborgs Konsertkör som huvudattraktion under ledning av Simon Phipps, som introducerade föreställningen med att skapa en mycket god publikkontakt från början. Vad är då skillnaden mellan en komplett operaföreställning med scenografi, regi och kostymering och ett framförande *concertante*? Den väsentliga skillnaden är att alla distraktioner undviks och man kan koncentrera sig helt på musiken, då man slipper allt omständligt kring en uppsättning med scenografi och kulisser, kostymeringar och smink, aktioner, svärdfäktning, blodbad och allt annat. Naturligtvis måste detta inverka förmånligt på musiken. Nu är Verdis "Macbeth" inte någon publikfriande opera, där förekommer knappast några slagfärdiga arior, inga melodier sätter sig i huvudet, och själva det dystra skådespelet "Macbeth", där de flesta hela tiden dör i olika omgångar, har i Verdis opera blivit mera snarligt ett heroiskt nationaldrama med marscher, hjältedater och ädelmodsdyrkan, nästan som i Wagners "Rienzi" men för Skottland. Den avslutande heroiska hjältemarschen stämplar hela verket.

Dock är musiken märklig genom att här Verdi för första gången bryter med schablonerna och försöker finna en egen väg i introspektiva arior nästan som i "Don Carlos" på tröskeln till hans ålderdom, och musiken är i många portioner utmanande, just genom att den är antipublikfriande. Shakespeares "Macbeth" kommer därmed i bakgrunden för musiken, vilket är särskilt påtagligt i ett *concertante* framförande.

Solisterna var dock alla utomordentligt framstående, speciellt Maria Forsström som den formidabla Lady Macbeth – hon var den som trots detta *concertante* framförande ändå lyckades omvandla det hela till trovärdig dramatik.

Vårkonserten

Denna ägde rum den 2 maj på Valand, och årets stipendiat var Domkyrkans Gosskör, som vi uppträdde tillsammans med, vilket var en utomordentligt tacknämlig upplevelse. Den huvudsakliga kompositören för vårkonsertens repertoar var Wilhelm Peterson-Berger, av vilken vi framförde de tre viktigaste delarna av hans Fjällfärd med tonvikt på "På fjället i regn" med dess dramatiska musikaliska

visualisering av stormar och regn på fjället med apokalyptiska visioner i släptåg, samt "Våren kom en Valborgsnatt" tillsammans med gosskören. Några solonummer förekom även, Gosskören fick också uppträda själv under ledning av den mycket prominenta Inese Johansson med bakgrund och mångårig erfarenhet från Lettlands mycket omfattande körliv (med 2 miljoner körsångare), och vår kör fick också framföra några egna slagfärdiga nummer. Publiken var begeistrad, och det fanns många sköna damer i publiken att ta i skärskådande, då konserten följdes av bankett och vårbal, till vilka damerna minsann hade klätt upp sig till sitt allra finaste. Alltsammans var en hejdundrande succé, och under banketten sjöngs det naturligtvis alla världens visor. Här var balansen utmärkt mellan kvartettsång och allsång. Den senare repertoaren fanns på matsedeln, och det var enbart allom alltför välbekanta melodier. Sammanlagt fem dirigenter hjälpte till med att hålla sången i gång, och det blev flera extra snapsvisor – det kan aldrig bli för många, och vanligen blir det för få. Festligheten var maximal, stämningen var fullkomlig, publiken var den bästa tänkbara, och även akustiken var överväldigande – det var en synnerligen god idé att placera sångarna på spridda håll i festlokalen, så att egentligen ingen satt bredvid en annan, med det resultatet, att sången faktiskt fyllde hela lokalen, då varje individuell sångare fick anstränga sig desto mera som reducerad till solist. Det kunde inte bli bättre, vilket även Anders sade efter konserten vid förfrågning om han var nöjd med hur vi gjort ifrån oss. Det hade kunnat bli sämre, men inte bättre.

Ändå hade konserten föregåtts av diverse kriser. Vid generalrepetitionen lyste 12 sångare med sin frånvaro, vilket väl i kör- och konsertsammanhang måste betecknas som en dödssynd. Flera av sångerna fungerade otillfredsställande ända in i det sista, och hellre än att repetitionsarbetet överarbetades lämnades vissa sånger inte färdigt slipade. Ändå blev konserten desto bättre, så att man efteråt var beredd att förlåta alla deras samtliga synder.

Våryran

Traditionellt hålls en vårkonsert på Göteborgsoperan med inslag av alla Göteborgs manskörer, eller så många man kunde skramla ihop, vid detta tillfälle tolv. Vi var cirka hundra sångare, och konserten var omfattande och variationsrik, då den inte bara inbegrep musiknummer med även solister och bara orkestern utan även diverse rent prat och skoj. Några av dessa pratande underhållare var riktigt bra, som Stefan Ljungkvist, som alltid hållit stilen med den äran, medan andra, som höll på litet för länge, verkade utgå ifrån att publiken var imbecill. En gästande vän från Frankrike menade, att om en fransk publik utsatts för en sådan hade han bombarderats med kålhuvuden och ruttna tomater. Där är publiken inte lika beskedlig och lättlurad. Det blev alltså som så ofta vid konserter med både musik, prat och underhållning, för mycket prat och för litet musik. Inget av musiknumren lockade till någon anmärkning, medan i synnerhet en av pratarna blev svår att uthärda i längden. Vi sjöng bara fyra vårsånger, enligt instruktionerna skulle det ha varit sex, och även publiken blev snopen, när vårsångerna fick så korthugget utrymme. "Var det allt? Fick de inte sjunga mer?" hördes det kommentarer efteråt, som om Göteborgspubliken var bortskämda med en hundrahövdad manskör, som bara får uppträda en gång om året. Här kan planeringen göras bättre till ett annat år.

Högtryck i körkonsertsäsongen

Körsäsongen blev fullspäckad i år. Maj exploderar alltid av körkonserter, men i år var det värre än någonsin. Efter Valborg måste man omedelbart mobilisera sig inför alla krävande evenemang, men tonen gavs redan av Muntra Musikanter från Helsingfors under ledning av Henrik Wikström, som gav en konsert i Göteborg på vägen till 200-årsjubiléet i Oslo, där de sjöng på Rådhustrappan. De har alltid varit vittberesta, redan från början på 1800-talet sattes målet högt med inriktning på Amerika, vilket nåddes efter hundra år. De brukar även delta i internationella körtävlingar och har mer än en gång vunnit silver. Deras program var mycket varierande med framföranden både på svenska, finska, latin, engelska och franska. Djupaste intrycket gjorde en smäktande skön romans *"Dirait-on"* av Morten Lauridsen. Eftersitsen blev något exklusiv, då den kom plötsligt på och planerades utan oss, men efter sin turné menade MM ändå att Göteborgsrundan varit det angenämaste kapitlet – och lovade komma tillbaka tidigare nästa gång med bättre förberedelser och med oss som vänkör. Senast de var här var 1965, då var Erik Bergman dirigent, och även då fortsatte de till Oslo – varvid min far hängde på.

Sjelva hade vi även en körresa att ladda upp inför. Vår vårkonsert var närmast en generalrepetition inför resan med både mycket sakralt, klassiskt, nationalromantiskt och traditionell och avancerad körlyrik. Vår första konsert för säsongen hade vi redan i slutet av april i Älvsborgs kyrka inför en fullsatt publik, och det märkvärdiga var att vi vid varje konsertframförande tycktes ha en enastående tur med vädret. Det bådade gott för Sardinien.

Anledningen till Sardinienturnén var att en av körens veteranstöttepelare bodde där delvis sedan mer än 50 år, han var nu fyllda 65, så det föll sig egentligen ganska naturligt att vi ställde upp.

För min egen del tornade dock komplikationerna upp sig. Vi var tvungna att boka och betala resan med Ryan Air redan i november, när jag var i Indien, och det visade sig senare att min bokning och betalning därifrån inte hade fungerat. Jag fick klämma in mig senare till ett betydligt högre pris, och dessutom ändrades tiderna. Jag hade hoppats få bo hos vår mentor, men när det kom till kritan hade hans hus redan fyllts av andra, så jag fick finna mig i ett hotellrum. Från början lovade därmed resan mätt i kostnad per dag bli min dyraste någonsin.

Ryan Air är ju knappast ett flygbolag man reser med frivilligt, man kan råka ut för vad som helst och gör det, i synnerhet när det gäller extra oförutsedda kostnader, och en körmedlem kom aldrig med på flyget. Genast när vi landade fördes vi omedelbart till förberedelserna för vår första konsert samma kväll och dränktes omgående i våra sardiska värdars gästvänlighet med massor av vin och tilltugg. Därför blev det genast en bra konsert.

Detta upprepades afton efter afton. Våra körer praktiskt taget sammanvigdes som "oupplösliga tvillingkörer", vilket vi alla fick papper på genom ett officiellt dokument på den Stora Körpakten med både den lokala borgmästaren och ordföranden närvarande som vittnen och protokollförare. Höjdpunkten på alla festligheterna var väl dock den båtutflykt vi gjorde under onsdagen, varvid vi ankrade vid ett antal öar i skärgården mellan Sardinien och Korsika, där en av dem var Caprera, Garibaldis ö, där han levde och begrovs efter att ha lyckats köpa den genom brittiska insamlingar till hans ära, en vild ö längst bort i utkanten av denna dramatiskt klippiga skärgård med endast hav och vild natur överallt.

I båtutflykten ingick obegränsat inmundigande av pasta, räkor, musslor och vitt vin, varvid stämningen oavbrutet stegrades. Följande dag ville några upprepa detta sjöslag med att sticka sig över till Korsika och klippbyn Bonifacio på sydspetsen högt ovanför havet, en gammal medeltida befäst stad och

ett verkligt rövarnäste, men den båtturen kostade 45 €, den tog hela dagen, och där ingick varken mat eller vin, så jag avstod frivilligt.

Under torsdagen enleverades vi till något okänt ställe långt ute på landet, där det bjöds på lokalt vin och lokala rätter i obegränsad mängd i vanlig ordning. Jag fastade hela dagen för att undvika övergödning och fann mitt idealställe på kullen väster om Santa Teresa, där några naturliga stensculpturer formade liksom en naturlig tron för naturfilosofer med idealisk utsikt över Santa Teresa, skärgården österut och Korsikas mäktiga högland tornande längs norra horisonten. Vädret fortsatte vara kalas hela tiden oavbrutet.

Fastän Korsika och Sardinien ligger intill varandra på bara några timmars avstånd är de extremt olika varandra framför allt geologiskt, då Sardinien mest består av granit och Korsika mest av sandsten. På något sätt möts de geologiska plattorna under Europa och Afrika här och vållar denna komplicerade och gåtfulla geologi. Kulturellt står de dock nära varandra, då det talas ungefär samma språk på norra Sardinien som på södra Korsika. Korsika såldes ju dess värre till fransmännen något år före Napoleons födelse, så att denne blev Frankrikes bekymmer i högre grad än Italiens, medan Frankrike topp rider Korsika genom hårt centralstyre, varför det finns militanta frihetsrörelser som aldrig upphört att ställa till det för fransmännen, medan Sardinien är helt autonomt under Italiens mera nåderika tolerans. Den sardiska kulturen och civilisationen sträcker sig tillbaka i tiden till långt före romartiden, då det finns ett samband mellan sarderna och etruskerna.

Vi gav vår sista konsert på fredagen i den lilla bykyrkan tillsammans med vår sardiska förbundskör, som var blandad och körde ett kyrkligt program med klara starka röster, inget vibrato förekom, och medelåldern var väl ungefär 35-40. Konserten föregicks av en middag på en lyxig restaurang med swimming-pool nere vid hamnen för 15 € per skalle som var nästan värdelös, då maten var kall och fattig – risotto med något till. Efter konserten bjöd vår värdkör på vinprovning i ett mindre lyxigt kyffe, och där ingick utom obegränsade mängder vin, både vitt och rött av bästa kvalitet, även mat av enklare slag, som var så hemskt mycket bättre än restaurangens. Det var en värdig avslutning på séjouren.

För min del förstördes resan av en gåtfull infektion i lungorna. På torsdagen led jag av ett plågsamt tryck över hela bröstet, som följdes av en ännu plågsammare hosta, som utlöste en nästan migränartad huvudvärk. Sedan försvann rösten, som var helt klanglös och oanvändbar till fredagskonserten.

Detta var min förbannelse under hela denna körsäsong. Knappt kom jag hem från Italien, där jag sjungit högre och bättre än någonsin, så fick jag en förkylning lagom till den första konserten och Valborg, och knappt hade jag hämtat mig från denna infektion så kom det en ny och värre till Sardinien. Dock hade jag inte velat missa detta Sardinien för allt i världen, trots rekordkostnaderna och den okristliga hemresan klockan 3 på morgonen efter den sista konsertkvällens omfattande festligheter. Ändå kom vi levande hem.

Domedagsbasunen

Det var en trombonist i symfoniorkestern, och det vankades en konsert på en synnerligen olämplig dag, ty på just den dagen skulle hans gamla kamrater fira av en oundgänglig fest, som bara måste kräva hans närvaro. Han måste hitta en vikarie åt sig, och det snabbt.

Han vände sig till sin käre svärson. "Min käre svärson, jag måste be dig om en tjänst."

"Men käre svärfar, jag gör ju vad som helst för dig, om jag bara kan. Vad gäller det?"

"Det är världens enklaste sak. Jag måste be dig ersätta mig i orkestern som trombonist under konserten på fredag."

Svärsonen var ställd. "Men käre svärfar, jag kan ju inte spela trombon!"

"Inte behöver du heller. Vi är åtta trombonister, och allt du behöver göra är att dra i rören när du ser att de andra gör det. De hörs minsann tillräckligt ändå. Ingen märker att just din trombon tiger."

Det lät ju betryggande tillräckligt, så svärsonen gick med på äventyret, då det faktiskt verkade hundraprocentigt drullesäkert. Tromboner hörs ju mer än något annat instrument i hela orkestern, och att en av de åtta skulle vara stum skulle aldrig höras. Inte ens de andra sju trombonisterna skulle höra eller märka något.

Så svärfadern fick gå på sin stora jubileumsfest, som han faktiskt inte kunde undvara, ty ett sådant jubileum inträffade bara en gång i livet högst, medan svärsonen lugnt intog hans plats bland de andra trombonisterna på orkesterpodiet, där han försvann i mängden och minst av allt syntes av publiken. Dirigenten, som var gästande, skulle aldrig märka att en av trombonisterna inte var reguljär, och de andra trombonisterna skulle vara alltför upptagna med att räkna takterna och dra på sina egna tromboner för att bekymra sig om en felande kollega, när det ju ändå satt en annan i hans ställe. Svärsonen kände inte de andra sju trombonisterna, men han hälsade ändå artigt på dem när de kom in och tog plats, och de hälsade lika artigt tillbaka, som om de alltid känt varandra, och som om det var en självklarhet att just han satt där. Alla var ytterst hemtama i orkestern.

Dirigenten kom in, och han struntade fullständigt i vem som trakterade vilka instrument, så länge bara alla instrument var där och fungerade. Bland trombonerna såg han bara trombonerna och inte alls vem som blåste i dem, då de ändå försvann i mängden bland alla bastubor och valthorn och andra blåsare.

Konserten inleddes, och allt verkade fungera, tills det i partituret olyckligtvis infann sig ett viktigt trombonsolo. När trombonkollegerna tog fram sina instrument och började dra i rören så gjorde svärsonen sammanlunda, men när detta trombonsolo infann sig, och resten av orkestern var tyst, så hördes inte heller något pip från någon av trombonerna. Alla åtta drog i sina rör med munnarna pressade mot munstyckena, men det hördes inte ett ljud.

Olyckligtvis hade alla trombonisterna gått på samma fest. Lyckligtvis var därför inte svärsonen ensam om sin pinsamma tystnad. Alla trombonisterna hade funnit ersättare, och inte en av dessa kunde spela. De kunde visserligen dra i rören och pressa läpparna mot munstyckena, och detta gjorde de tillräckligt väl för att det skulle synas, så att de till och med nästan gjorde det i takt, men deras stora olycka var att i just det aktuella konsertverket tonsättaren, som direkt bara för att djävlas med dem, hade infört ett ensamt dominerande trombonsolo. Otur.

Efteråt bad dirigenten om ett privat samtal med de åtta trombonister som tagit ledigt. Han lugnade dem genast.

"Olycksfall i arbetet," sade han. "Men nästa gång ni tar ledigt från en konsert, se då åtminstone till att era ersättare kan spela trombon, och försök åtminstone undvika att ta ledigt från just sådana konserttillfällen när det förekommer ett för er del unikt trombonsolo." Trombonisterna lovade att bättra sig.

Publiken hade inte märkt mer än att det plötsligt mitt i det slamrande öronbedövande konsertverket hade uppstått en mycket verkningsfull tystnad mitt i en oväsensklimax. Några menade, att verkets föreskrivna domedagsbasuner hade ljudit så starkt, att örat inte kunnat uppfatta dem, vilket bara förhöjde deras domedagsverkan. Andra hade andra teorier och spekulationer. Saken glömdes bort, för

sakkunniga rescensenter förblev episoden ett outrett mysterium, medan de som visste, alltså de åtta trombonisterna, verkligen såg till att deras unika domedagsblåsning, med så oerhörda övertoner att ingen hörde dem, blev deras livs första och sista.

— med tack till Nils-Erik Enkvist.

Musikinsändare.

"I er mycket intressanta musikförteckning i nr 77 tycker jag mig spåra en märklig tendens. Av någon anledning tycks ni i allmänhet förespråka inspelningar från 50-talet och tidigare. Får jag fråga: är det för att ni vant er vid så gamla inspelningar och vuxit upp med dem, eller menar ni att de faktiskt är bättre än senare inspelningar?

— er trogne musikleäsare.

Insändarens frågeställning är mycket intressant och ger oss anledning att öppna ett underbart kapitel.

Efter andra världskriget var moralen mycket hög i västerlandet. Det visade sig på alla områden men kanske mest av allt inom filmen, vars konstnärliga nivå egentligen aldrig har stått högre än under 40- och 50-talen. Kvalitén var genomgående hög, stilkänslan var universell, och filmerna uppbars i allmänhet av oöverträffat kvalificerad filmmusik. All den smäktande skönheten i till exempel Arne Mattssons "*Salka Valka*" från 1954 beror inte bara på Sven Nykvists fotografi av svindlande vackra isländska landskap utan lika mycket (om inte mera) på Sven Skölds bedårande stämningsskapande musik i renaste folkviseton, som genom hela filmen används för att beskriva de agerandes känslor. De stora filmmusikmakarna var då i sitt ässe, som Dimitri Tiomkin, Miklos Rozsa och Bernhard Herrmann, och den seriösa musiken dominerades totalt av de största dirigenter som någonsin funnits: Toscanini och Furtwängler, Bruno Walter och Otto Klemperer, Erich Leinsdorf och George Szell, Leopold Stokowski och Eugene Ormandy, Leonard Bernstein och Ernest Ansermet, Herbert von Karajan och Georg Solti. Det rådde en kulturell entusiasm i hela världen från 1945, en glädje i att återskapa en civilisation och bygga bort alla krigsminnen efter en mörk mardrömstid, och denna universella entusiasm varade i princip ända fram till 1963, när president Kennedy sköts. Därefter vidtog Vietnamkriget med alla dess förödande konsekvenser, av vilka den allra mest destruktiva troligen var knarkkultens ödesdigra spridning över världen från 1965.

De gamla dirigenterna dog, filmerna blev sämre efter att filmcensurens utmaning upphört (också 1963), och den gamla kulturentusiasmen försvann för att ersättas med slentrian, automatiserad teknik, förlorad stilkänsla och eftergift åt massmediesamhället, främst televisionens förödande billighet.

Det var inte så att man vande sig vid 50-talsinspelningar. De var de bästa och förblev så och har fortfarande inte överträffats, trots alla stereofoniska och digitala uppfinningar och hjälpmedel.

Requiem över Joaquin Rodrigo.

97-årig har han gått bort, denne sällsamme blinde kompositör, som tjusade en hel värld genom sin "*Concierto de Aranjuez*" 1939, som fortfarande hör till 1900-talets mest älskade klassiska musikverk.

Han blev blind redan som spädbarn, vilket gjorde honom extra mottaglig för musik, där han fann kompensation för ett annat sinne som han aldrig ägde. Hans inflytande är oerhört inom alla områden och inte minst inom jazzen och flamencomusiken. Må han vila i frid, och må hans musik fortsätta spelas och älskas för alltid.

Ur Göteborgs katolska musikhistoria

Det förekom en tid i Kristus Konungens katolska församling i Göteborg som har benämnts "den gyllene". Det var tiden från kyrkans invigning 1939 till de konkreta resultaten av det andra vatikankonciliet radikala förändringar av kyrkan efter påven Johannes XXIII:s bortgång 1963. Inte minst musiken intog en förnämlig rangplats i kyrkans liv och verksamhet under denna tid, då organisten var ingen mindre än tjecken Frans Zak, en gedigen musikedirektör, som även omhändertog musikverksamheten i Stadsteatern, som ju också hade sin storhetstid då med sin mest lysande ensemble någonsin, i vilken ingick skådespelare som Per Oscarsson som ung, Ulla Sjöblom, Ernst-Hugo Järegård, Jan-Olof Strandberg, Bertil Anderberg (oförglömlig som Shylock), Margareta Krook och Tommy Berggren med flera. Frans Zak brukade under större högtiders högmässor använda sig av klassiska mässor av Schubert och Bruckner med full orkester bland annat, och till jul brukade kören använda en mycket älskad Pastormässa av Franz Gruber, kompositören bakom bl.a "Stilla natt, heliga natt", (något äldre än Beethoven). Församlingen företedde en härlig etnisk blandning av alla tänkbara europeiska element, där fanns en mycket livaktig spansk förening, där förekom massor av italienare som då var gästarbetare hos SKF i Kviberg, 1956 kom det floder av ofta högt utbildade ungerska flyktingar, det förekom också talrika polacker, tjecker och tyskar, och egentligen var församlingens hela ekonomiska underbyggnad tysk, då kyrkan mest finansierats av bayrare – hela den rika konstnärliga utsmyckningen av kyrkan var av en bayersk konstnär. Även skolsystrarna, som ombesörjde den mycket effektiva undervisningen i katolska skolan, kom mest från Bayern.

Så inträffade då det andra vatikankonciliet, som bestämde sig för radikala förändringar inom främst liturgin. Denna skulle inte längre företrädesvis hållas på latin, utan folkspråken skulle få lika stor rätt att få förekomma. I och med att folkspråken tilläts ersätta latinet skrotades latinet som kyrkospråk nästan över en natt inom liturgin över hela världen. Kyrkans etniska ryggrad och dess enighets främsta manifestation hade brutits efter 1900 års kontinuitet.

Detta påverkade naturligtvis även musiken. Mässmusiken skulle icke längre var *concertante*, utan folket skulle delta i sjungandet av mässan. Detta var naturligtvis ogörligt i orkestermässor av Schubert och Bruckner, varför dessa skrotades. Det var plötsligt vid en ny kyrkoherdes första julfirande i Göteborg, som den gamle organisten strax före julmässan fick direktivet att ersätta Franz Grubers Pastormässa med en vanlig mässa som folk kunde sjunga med i. Franz Zak, som förestått musiken i kyrkan i 23 år, upplevde naturligtvis detta som att berövas marken under fötterna. Det var en besvikelse av ungefär samma slag, som en gammal klipperskeppare kunde erfara, som seglat briggar och barkar runt Kap Horn och Godahoppsudden hela livet, när han fann sig stå på däck av ett modernt motorfartyg, där alla hans enorma kunskaper om väder och vind och segelföring var helt utan betydelse.

Frans Zak slutade som organist och dog kort därefter. Det sades, att kyrkan krossat hans hjärta. Men han var i så fall inte ensam, ty det samma ägde rum i stort sett alla katolska kyrkor i världen där den traditionella kyrkomusiken på latin skrotades som icke längre användbar och tidsenlig. Man skrotade

tidlösheten och ersatte denna med ytlig timlighet – Schubert och Bruckner ersattes med moderna poplåtar.

Många har betecknat denna totala vulgarisering som kyrkans kulturella urspårning och beklagat att skadan aldrig kunnat repareras. När en annan organist gjorde tappra försök att återupprätta all den musik som skrotats i församlingen 15 år tidigare möttes han med fientlighet och avskedades med den motiveringen att tiden inte kunde vridas tillbaka. Det var ett erkännande av kyrkan att den skada den vållat sig själv inte ens den själv på något sätt kunde reparera.

Många organister har senare avlöst varandra i den kyrkan, och ingen har förblivit på sin post ens tillnärmelsevis så länge som Frans Zak. Och aldrig mera har det i den kyrkan uppförts mässor av Schubert, Bruckner eller Franz Gruber.

Hur jag fick sparken från katolska kyrkan

Det är nu 35 år sedan det hände, och mycket vatten har runnit under broarna ur floderna och ut i havet sedan dess, varför det kan vara intressant att försöka rekonstruera vad som egentligen hände, då det var en helt och hållet musikalisk historia.

Min företrädare som organist i katolska kyrkan hade innehaft tjänsten i nio år och hade inlett sin tjänstgöring med att dra in den gamla förträffliga Ceciliapsalmboken, som varit älskad och i bruk sedan 1940-talet, en katolsk psalmbok på svenska med latinsk avdelning som utgjorde en vacker samling av europeiska katolska psalmer, i första hand från Tyskland men även från Frankrike och Italien samt urgamla latinska hymner.

Före honom hade det varit ett flerårigt interregnum med ett antal organister, bland andra Maxim Cogliatti, en pianovirtuos, Erwin Bischofberger, senare jesuit, som bidrog med en förträfflig svensk Fader Vår, båda präster, och sonen till Torsten Sörenson Sverre Sörenson. Före dem hade vi haft den legendariske tjecken Frans Zak som organist sedan kyrkan invigdes 1939, en kunnig yrkesmusiker som brukade använda mässor av Schubert, Gruber och Bruckner i kyrkan och som även var musikdirektör på Stadsteatern. Det andra Vatikankonciliet 1962 som i ett slag i praktiken strök ett streck över all latinsk liturgisk musiks användning i gudstjänsten ändade hans bana då det krossade hans musikhjärta och han dog.

När jag övertog tjänsten från min föregångare hälsades jag som en befriare, och min första åtgärd blev att ge församlingen en ny provisorisk psalmbok som inkluderade alla de bästa Ceciliapsalmerna, framför allt ett pärlband av lyriska Mariapsalmer. Mitt nästa steg blev att komponera en latinsk mässa i ett lokalt försök att i någon mån återupprätta latinet mest för dess musikaliska förtjänsters skull. Vi övade in mässan med kören under hela hösten för ett festframförande till jul. Kort före jul förbjöd mig kyrkoherden att använda mässan. Därmed hade fyra månaders repetitionsarbete varit förgäves.

Mässan var framför allt melodisk med tyngdpunkt på Gloria, där det förekom ett tvåstämmigt Amen som slutkläm. Resten var enstämmigt och enkelt melodiöst. Min tanke var att den med tiden kunde utvecklas med flera stämmor, den var som gjord för det, och jag fick nöja mig med kyrkoherdens ord att jag fick framföra den någon annan gång i stället. Detta ord tog jag vara på, och med jämna mellanrum påminde jag honom om det med stigande irritation från hans sida. Kören, som mest bestod av nunnor, ville dock inte bidra till kontroversen med att sjunga den längre, men i stället fann jag en polsk sopran, som förstod mässans förtjänster. Vi sjöng in den på band, och med hennes hjälp gjorde vi alla mina sista

mässor till små minikonsorter med framföranden av Schubert, Mozart, Gounod, Almqvist och andra. Av Schubert var det förstås "Ave Maria" och "Litanei". Det upptogs väl av församlingen, under dessa framföranden till exempel under kommunionen var allmänheten dödstyst, det var Mozarts "Exultate Jubilate" och Gounods "Ave Maria" och annat sådant, jag tror det var Schuberts "An die Musik" och "Ständchen" också, varunder jag hela tiden utvecklades som organist.

Det hör till saken att jag från min företrädare även övertagit plikterna att stå för musiken till de nationella mässorna på ungerska, kroatiska, slovenska, tjeckiska, polska och italienska, då det andra Vatikankonciliets följder var skrotandet av mässor på latin som kunde förena alla nationaliteter.

Den 4 juni 1978 dagen före min semester efter den sista högmässan kallades jag till kyrkoherden som gav mig avsked på grått papper. Han bad mig underteckna det vilket jag vägrade. Senare tog han även nyckeln till orgellådan ifrån mig, fastän mitt piano stod där då jag var tillfälligt utan fast bostad, så att jag inte ens längre skulle kunna öva. Hans sista ord till mig var att jag skulle söka vård. Sex månader senare dukade han själv under för ett nervsammanbrott. Då visade det sig att han sedan länge hade haft ihop det med en ensamstående rumänsk dam med två barn. Han upphörde att vara präst, och efter det blev han utkastad av damen.

Allt vad jag hade velat göra var mitt bästa för musiken. Ingen musikskatt är större än den som komponerats för liturgiskt bruk på latin. När det andra Vatikankonciliet tillät en global skrotning av latinet ryckte kyrkan bort marken under sina egna fötter. Där kom jag i kläm, som ville värna om latinets musikaliska förtjänster och därmed kom i kollision med kyrkans blinda politik. Mig veterligen är jag den enda organist som avskedats av den kyrkan och även den enda organisten där som även var fullt aktiv som kompositör.

Min slutlön (efter löneförhöjning från 600 kronor i månaden efter jul) var 800. Efter mig anställdes en professionell protestantisk organist för 6000 i månaden. Hon kontrakterades hårt så att det blev omöjligt att bli av med henne fastän ingen tyckte om henne. Jag hade erbjudits kontrakt under hösten som tydligen togs tillbaka under våren för att möjliggöra mitt avsked. Av de nationella mässorna tog hon sig an bara de ungerska, medan tjeckerna, kroaterna och italienarna blev utan. Min företrädare ryckte in tillfälligt för att hjälpa slovenerna, medan polackerna fick skaffa sig en egen organist.

Kyrkan blev tills vidare utan kyrkoherde, och jag var utelåst från och utan mitt eget piano under nästan ett helt år, tills jag äntligen fick en användbar bostad igen. Även den polska sopranens sångarkarriär avbröts av mitt avsked, och den psalmbok jag själv tryckt upp drogs in. När en ny Ceciliapsalmbok publicerades några år senare fanns så gott som ingen av de gamla internationella Ceciliapsalmerna med. De hade ersatts med lutherska psalmer.

Detta var långt före de stora kyrkliga kriserna 2010 i samband med de omfattande globala pedofilskandalerna, som skakade kyrkan i dess grunder så till den grad att den aldrig mera kan bli fullt trovärdig. Wilhelm Spielmann, en god katolik och advokat på den tiden, menade, att om en präst eller nunna inte kan hålla celibatet (vilket många ändå kan och är funtade för) så borde han eller hon aldrig ha blivit präst eller tagit doket.

Mitt liv som organist (från 1985)

När jag i september 1981 började som organist i judiska församlingen hade jag ingen annan musikalisk underbyggnad än 15 månaders erfarenhet som kantor i Katolska Kyrkan (där det gällde att regelbundet genomföra högmässor på latin, svenska, polska, ungerska, tjeckiska, slovenska, kroatiska

och italienska, varje etnisk minoritet med sin särskilda musikrepertoar,) samt 15 års bakgrund som pianist. Den judiska liturgiska musiken visade sig snart vara svårare än all liturgisk och pianistisk musik som jag tidigare haft att göra med, då den var så vidlyftig och variationsrik.

I kristna mässor spelar man ungefär fem olika psalmer, var och en med ett antal verser, under en längre gudstjänst, med olika preludier, postludier och liturgiska ackompanjeranden därtill. I den katolska mässan är kraven på organisten-kantorn större, då han där även måste spela och delvis sjunga Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus och Agnus Dei. Men i den judiska gudstjänsten flyter musiken i ett utan uppehåll utom för Thoräläsningen och predikan och utan att någonting under gudstjänstens gång upprepas, så att gudstjänsten blir till ett mindre oratorium. På grund av den judiska gudstjänstens enorma musikbörda finns det i den en särskild kantor och en särskild organist. Kantorn sjunger oavbrutet, och organisten spelar nästan oavbrutet. Det högsta ansvaret har kantorn, medan organisten slipper sjunga och endast har att se till att orgeln och kören klaffar perfekt i samarbetet med kantorn, som står så långt ifrån orgelläktaren som han kan komma.

I stort sett är musiken för de normala sabbatshögtiderna den samma från vecka till vecka, men kantorn kan när som helst hitta på att sjunga andra saker och byta ut det ena mot det andra. Inte sällan inträffar det hastiga musikaliska beslut strax före gudstjänsten och till och med mitt under den.

Under de judiska helgerna förändras dock musikrepertoaren helt, då varje helg har sina särskilda melodier och liturgier. Helgerna är Påsk (Pesach), Pingst (Shavuot), Nyåret (Rosh Hashono), Försoningsdagen (Jom Kippur), Lövhdyddohögtiden (Suckos), Thorafesten (Ssimcha Thora) och den med julen sammanfallande Tempelinvigningsfesten (Chanucka). De fyra helgerna före den sistnämnda avlöser varandra under en tre veckors period på hösten och utgör alltså ett sammanhängande helt som kräver de största musikaliska ansträngningarna under året. Nyårsfirandet pågår under två dygn och omfattar två aftongudstjänster och två tretimmars middagsgudstjänster. Men störst av högtiderna är Försoningshelgen, som pågår under ett dygn med start på kvällen och fortsättning morgonen därpå varvid den påföljande gudstjänsten sedan inte är slut förrän vid solnedgången. Under denna tio timmars gudstjänst måste hela tiden kantorn, organisten och kören fungera perfekt.

Det var några ord om de primära kriterierna och svårigheterna. Till svårigheterna för min del kom, att vår käre kantor sedan 13 år Laszlo Pasztor 1983 behagade flytta till Amsterdam, varefter vi har fått klara oss utan kantor, vilket har ställt den synagogala musiken i Göteborg på sin spets. Lyckligtvis hade vi i stället en skönsjungande rabbin, som dock bara räckte till under de ordinarie gudstjänsterna. Till de stora helgerna 1983 fick vi en gästkantor från Israel som tidigare aldrig hade sjungit till en orgel, varvid hela grunden för ett normalt samarbete mellan organist och kantor totalt försköts och i stället måste vila nästan uteslutande på improvisation. Lyckligtvis var den kantorn förvånansvärt smidig så att han kunde anpassa sig, och samarbetet med honom förflöt utan några disharmonier. Till de stora helgerna 1984 fick vi en solid kantor från Wien som aldrig hade sjungit annat än till orgel, men egendomligt nog blev samarbetet med honom allt annat än friktionsfritt, då han krävde att vi i Göteborg för hans skull skulle lära oss en helt ny repertoar som inte alls passade in i de göteborgska musiktraditionerna. Det bästa med erfarenheterna av dessa båda gästkantorer har varit att man har fått vidgade perspektiv utåt i världen inom världsjudendomen och dess musik, vår gamla ärbara Göteborgstradition att utgöra världens judiska liturgiska musiks uppsamlingsplats, (en tradition som inleddes av kantor Abraham Baer, som ledde gudstjänsterna här när Göteborgs synagoga såsom den äldsta i bruk varande i landet invigdes 1855, och vars samling av judisk liturgisk musik gjorde honom världsberömd inom judiska kretsar, då det var ett berömvärt pionjärarbete,) kan därmed skriva nya kapitel i sina hävder och sin meritlista, och vi har all

anledning att se framtiden an med spänning och förväntan, då det att vara organist i Göteborgs synagoga är minst sagt en aldrig upphörande och omätligt spännande thriller.

Då judendomen till skillnad från protestantismen inte är statsunderstödd är organistlönen i synagogan nästan lika låg som i engelska kyrkan, var jag också har gästspelat. När jag började här fick jag en bruttolön av 666:65 kronor i månaden, och den är idag 1200 kronor, det vill säga 1000 kronor i månaden efter skatt. Givetvis kan man icke leva på detta, det räcker nätt och jämnt till hyran, men denna brist kompenseras till fullo av det musikaliska utbytet, som icke kan mätas i pengar. Bättre organister än jag har före mig struntat i det världsliga och spelat sig in i paradiset. Det är det egentligen som organister är till för – till glädje för andra.

Mitt liv som pianist

Jag har aldrig givit någon konsert. Hur har jag då kunnat överleva som pianist? Det är frågan.

Det var efter elevuppvisningen 1965 som trettonåring, när jag för första gången spelade Chopin offentligt, som jag upptäckte att allt inte stod rätt till i höger hand. Långt senare skrev jag följande rader:

“Jag blev handikappad re'n som barn
helt omedvetet, då min högra hand blev skadad
genom alltför tunga bördor:
vi fick ej ha våra skolböcker i skolan
men var tvungna dagligen att släpa med dem dit,
tack vare den moderna Enhetsskolans uppfinningsförmåga,
varje dag en resa på två timmar, och min väska
kunde bara bäras uti handen, och den gjorde ständigt ont
då den var alltid full av tunga böcker:
sju timmars lektioner krävde många kilon.
Re'n som trettonåring märkte jag att handen ej var bra
men fortsatte ändå att kämpa på som pianist,
trots att min notläsning ej heller någonsin blev bra:
jag kunde aldrig läsa mer än blott en notrad på en gång,
fast pianospelet alltid kräver två.”

Min pianolärare Estrid Lindroos (från Helsingfors) borde ha upptäckt felet och avstyrat att jag över huvud taget fortsatte, men i stället gjorde hon tvärtom. Min bristande notläsningsförmåga kom sig delvis av, att jag föredrog att spela allting utantill. Jag såg notläsningen bara som ett nödvändigt ont och hinder i vägen för den direkta kontakten med musiken.

Den första pianist som övergav noterna för att bara spela utantill var Clara Schumann, som chockerade sin samtid med sin tolkning av Beethovens Appassionata utan noter. Fram till dess hade i princip alla alltid bara spelat efter noter. Hon förblev professionell pianist hela livet och gav sin sista konsert vid 71 års ålder, i motsats till Franz Liszt, som slutade ge konserter redan som 36-åring. Ändå ansågs han vara alla tiders störste pianist.

Ändå ansåg jag att han alltid stod i skuggan av Chopin. Jag har alltid varit övertygad om att jag förstått Chopin i motsats till nästan alla andra, då jag bland annat i motsats till alla andra från början tog notis av att han aldrig själv spelade annat än piano, alltså nyansstyrkan piano. Han kunde ange forte och även fortissimo i sina kompositioner men "slog" aldrig på tangenterna själv, vilket han ansåg var det hårda tyska sättet att spela medan han föredrog det mjukare franska anslaget, som mera var att smeka tangenterna. Därmed kunde man även spela både mera legato och säkrare spela rätt.

Det var mitt anslag som min pianolärare Estrid Lindroos framför allt berömde och uppmuntrade. Hon var inte nådig annars, hon var en sträng och ganska amper pianopedagog som blivit detta efter att själv ha misslyckats som pianist framför allt genom att hon hade utseendet emot sig – hon liknade närmast den rysk-amerikanska skådespelerskan Maria Uspenskaja, den omänskliga impressarion i "Dimmorna bro", som orsakar Vivien Leighs tragedi. Vid sexton år ansåg jag att hon inte kunde lära mig mera, så jag övergav henne men återvände ändå alltid till henne, då hon senare erbjöd sig att ge mig lektioner gratis när jag än ville. Därför var det alltid med glädje jag då och då återupptog hennes tid i ett försök att även glädja henne med mina senaste instuderingar eller kompositioner – dessa senare var hon dock aldrig imponerad av eller visade i så fall detta aldrig. Hon arbetade trots sviktande syn tills hon var över 80 med över 50 elever samtidigt.

Det var 1969 som jag började komponera efter att ha bemästrat Chopins fjärde ballad, som till och med hon berömde min tolkning av. Det längsta hon sträckte sig till att någonsin påpeka mina tekniska brister i pianospelet var när jag försökt mig på hans andra ballad, den svåraste, då hon konstaterade att jag aldrig skulle kunna behärska den. De andra tre beredde dock inga större problem.

När jag släppte den repertoar som jag ändå hade för att helt koncentrera mig på komponerandet hängde dock Chopin alltid kvar – han var omöjlig att någonsin släppa. Jag har alltid betraktat honom som den högst utvecklade av alla pianokomponister, vilken uppfattning bara styrkts med åren. Hans samtida har dock även alltid hört till mina favoriter, Beethoven för sin överlägsna musikalitet, Schubert för sin oöverträffbara melodiska lyrik och Schumann för den varma skönheten i sin överväldigande romantik. Mendelssohn, den skickligaste av dem, spelade jag aldrig, då han var mera åt det polyfona hållet.

Den svåraste prövningen i mitt musikaliska liv var 1974 när jag nödgades flytta hemifrån och avstå från en bekväm och skyddad miljö för att i stället finna mig i en rivningslägenhet utan värme under ständiga störningar av trafik och vilda rockmusicerande grannar. Den senare mardrömmen har sedan förföljt mig genom hela resten av livet. Det var ofta kallt i lägenheten, den var dragig, temperaturen kunde gå ner till 8 grader, varken vedspisen eller kakelugnen fungerade, kaminen bara stank, och ett elektriskt element var den enda egentliga värmekällan. Ändå blev de dryga tre åren i den bostaden ytterst produktiva, och det blev sedan sex år till i sådana lägenheter. Min enda försörjning då var privata pianoelever, en verksamhet som jag underhöll under femton år framåt, men jag hade aldrig fler elever än nödvändigt för att överleva, då jag prioriterade min tid för studier och kreativitet, vilket jag alltid gjort.

Jag släppte alla mina elever när jag blev organist i Katolska Kyrkan 1977, som jag såg som en spännande ny utmaning, då jag gärna fördjupade mig i orgeln. När jag plötsligt blev avskedad efter 16 månader för att jag insisterat på latinets användning i kyrkomusiken, som skrotats 14 år tidigare genom det Andra Vatikankonciliet, återupptog jag dock pianoundervisningen. Som pianolärare kunde jag se alla fel som min egen pianolärare begått, och jag planerade något som hade kunnat bli den optimala pianoskolan i en handbok för elever, men projektet stannade på planeringsstadiet, när jag 1981 blev organist i den judiska församlingen. Då släppte jag åter alla mina pianoelever, och det dröjde till 1986,

när jag frivilligt tog avsked av den församlingen till följd av intriger för att avveckla både dess orgelmusik och kör från ortodox håll, innan jag ägnade mig åt några elever igen. De sista eleverna släppte jag 1989 när jag till följd av ett nyckelbensbrott tillfälligt blev fullständigt handikappad som pianist och i stället började ägna mig åt resor.

Det största problemet med pianoeleverna, vilken erfarenhet säkert delas av många andra pianolärare, var att alla mina bästa elever försvann in i högskolor och akademier eller utomlands, medan jag aldrig slapp alla de sämsta. Med åren blev detta alltför frustrerande.

Mina år som organist i synagogan 1981-86 var höjdpunkten i min musikaliska karriär, då jag samtidigt var som flitigast i både komponerandet och köraktiviteterna, som framför allt omfattade Konserthuskören i Konserthuset med dess stora konserter och tonvikt på oratorier och Requiem. Mina resor utomlands med splittrade terminer tvingade mig bort från denna kör men inte från Annedalskyrkans oratoriekör, där jag hade ett fruktbart samarbete med organisten Bo-Urban Nordgren under sammanlagt 25 år. Han ville att jag skulle ge konserter i kyrkan och var alltid både uppmuntrande och inspirerande, men jag avstod konsekvent, främst blockerad av min högerhands handikapp, som tilltog med åren.

Dock spelade jag offentligt varje söndag för Röda Korset på Vasagatan. Det var den legendariska Lilian Arvidsson, en gång filmstjärnan Lilian Bendix på 40-talet, från katolska församlingen som anmodat mig att ställa upp som söndagspianist i Röda Korsets vackra lokaler på Vasagatan i det Heymanska palatset. Detta höll jag på med under hela 80-talet, jag fick aldrig betalt utom med kaffe och wienerbröd, men där fick jag faktiskt ge en och annan liten kammarkonsert uppe i andra våningen. Publiken var minimal, det annonserades aldrig, jag har aldrig gjort reklam för mig, och det var framför allt Alfrida Klingstrand från Axel Fredenholmska sällskapet som backade upp mig. Jag ledde även en damkör där, och tyvärr avbröts Lilian Arvidssons storartade verksamhet där av att pianot avyttrades och Röda Korset lämnade lokalerna, som varit deras bästa. Flygeln står emellertid kvar i den Heymanska intakta salongen på andra våningen. Huset blev sedan ett psykologiskt institut.

Mitt förhållande till Liszt var alltid kluvet. Naturligtvis var han tekniskt överlägsen, och han har åstadkommit en rad omistliga konsertstycken för pianolitteraturen som ingen pianist kan undvara, men där fattades något. Han nådde som kompositör aldrig ens halvvägs fram till Chopins musikaliska ädelhet, finkänslighet och extremt högt utvecklade raffinerade harmonik. När jag blev jämförd med Liszt och någon misstog min musik som musik av Liszt kunde jag inte ta det som en komplimang. Den högsta komplimang någon kunde ge mig som tonsättare var att bli jämförd med Chopin – det hände det också. Ändå haltar den jämförelsen ohjälpligt. Min pianolärare var helt rättvis när hon konstaterade att min vänsterhand, hur suverän och imponerande den än var med dess teknik, aldrig kunde överträffa Chopins högerhand och inte ens Schuberts, och högerhanden är dock viktigare.

Redan från början när jag producerade mina första pianokompositioner, huvudsakligen ballader i Chopins efterföljd, gjordes det inspelningar som bland annat användes till konstutställningar och som filmmusik. Jag fortsatte alltid göra bandinspelningar då de alltid kunde göras bättre, och naturligtvis åstadkom den digitala tekniken något av en revolution. Plötsligt blev det så mycket lättare att göra inspelningar. Då inträffade en smärre katastrof, när jag på landet fastnade med högra långfingret i en motorgräsklippare.

Långfingret kunde räddas om dock en bit omkom, och det var tillräckligt för att ohjälpligt medföra ytterligare hinder i pianoexekverandet. Fingrets läkning tog 70 dagar under så gott som oavbruten

massage, det var detta som räddade fingret, men till min stora lättnad kunde jag efteråt ändå fortfarande spela Waldsteinsoantens första sats utantill nästan utan svårigheter.

Däremot måste repetoaren för övrigt krympas allt eftersom högerhandikappet gjorde det omöjligt att spela vissa stycken felfritt. Till detta kom sedan artros i vissa fingerleder. Även detta bearbetade jag ihärdigt med massage, vilket hjälpte.

Ingenting kunde dock hjälpa mitt tinnitus, som jag fick efter en förkylning i början av 1983. Vänstra örat har hållit i gång med ständigt sus och brus sedan dess, vilket är särskilt påfrestande vid absolut tystnad runt omkring, men egendomligt nog har hörseln inte påverkats negativt därav utan snarare bara blivit mera känslig – i synnerhet mot ljud och oväsen som antimusikalisk musik, främst rockmusik med artificiell jordbävningsbas.

Om vi återgår till det rent musikaliska, så är det alltid intressant att spåra rötterna till en musikalisk utveckling. Under mina första tre år bodde vi i Argentina fram till 1955, och vad som främst gällde då i musikaliskt utbud var den argentinska folkmusiken samt grammfonen med den nya uppfinningen LP-skivan. Det var framför allt en argentinsk artist som gjorde bestående intryck för hela livet, gitarristen och balladsångaren Eduardo Falú, som då dominerade folkloristiken i Argentina med att både ta upp ursprunglig argentinsk folkmusik och göra egna ballader. Hans stil var utsökt i sin musikalitet, en fullständigt klar och precis melodik med hans eget skickliga gitarrackompanjemang med smäktande inlevelse och stort pathos. Han kunde även framföra egna gitarrkompositioner och stod nästan på nivå med Andrés Segovia, som vi även skaffade oss skivor av, med hans *Capriccio Diabolico* av Castelnuovo-Tedesco som virtuosnummer. Min far var själv en duktig gitarrist och tog upp ett antal av de klassiska argentinska folksångerna tillsammans med Gun, så att de sjöng i duett till hans ackompanjemang. De samlade på Eduardo Falús skivor och andra i den riktningen och träffade även personligen en gång senare Andrés Segovia, som chockade dem med att inte ha något till övers utom förakt för Sergej Prokofiev för att han återvänt till Sovjetunionen.

Pappas gitarrstill finns förevigad på en film, då han själv filmade oss som små med Gun som assistent, när han själv ville vara med på bilden. I en scen sjunger han och spelar gitarr för sina barn i en sång som vi alla kommer ihåg ännu idag, "Tre små trumslagarpojkar" (Nils Söderström) med längre slutkläm för varje vers.

En annan vars skivor vi samlade på var pianisten George Feyer (1908-2001) som Pappa träffade personligen en gång på en klubb i Sao Paulo. Han var utbildad konsertpianist i Budapest men hade inte velat ta upp konkurrensen med tidens andra dominerande världspianister utan valt sin egen väg, som huvudsakligen bestod i hans egna arrangemang av outslitliga örhängen från hela Europa och Amerika. Hans stil är unik i sin sofistikerade absoluta rytmik och harmoniska finess parad med en suverän teknik och snillrik modulationsförmåga som kan vara mera raffinerade än Franz Liszts. Vi samlade på alla hans skivor och har dem kvar ännu idag – tidiga 50-tals LP:s med bristande kvalitet, bara Mono, men mer än guld värda för sin överlägsna musikaliska fullödighet.

Ett annat för oss européer okänt geni var brasilianaren Hekel Tavares, vars "Pianokonsert i brasiliansk form" med sin exotiska melodik troligen betytt mera för mig än någon annan pianokonsert, tillsammans med Richard Addinsells "Warszawakonserten", den kortaste men mest koncentrerade av alla pianokonserten.

Skivor som dessa växte jag upp med och blev kanske avgörande för min egen musikaliska orientering. Men det avgörande ögonblicket var en kväll tillsammans med Pappa och Franz Liszt.

Det var på 60-talet när jag redan satt i gång med pianoverksamheten och Pappa investerat i ett nytt piano, då hans gamla från 10-talet var hopplöst utslitet (– ändå höll det i ytterligare minst 50 år, en Malmsjötaffel med bara en pedal och högst två strängar för varje ton.) Han hade köpt en ny skiva för ett musikstyckes skull, som han spelat i sin ungdom – Franz Liszts Rigolettoparafras. Vi satt och spisade denna skiva tillsammans, pianisten var den suveräne Tamás Vásáry, troligen bäst på Franz Liszt i världen just då, och utom Rigolettoparafrasen bjöd skivan på flera rapsodier, consolationer och andra utsökta stycken av Liszt när han var som bäst, bland annat Valse Obliée nr.2. Den kvällen med Franz Liszts bästa musik och Pappas utläggningar om pianospelet och hans egna erfarenheter slungade mig definitivt ut i den oändliga pianomusikens oceaniska värld av skönhet. Min nästa instudering blev Rachmaninovs Preludium, som han också spelat som ung och fortfarande tog upp då och då igen, så länge fingrarna fungerade.

Det var vid 60 som de inte längre fungerade för honom, lederna drabbades av artros, och efter 70 kunde han inte räta på fingrarna längre. Jag har drabbats av samma sak men senare. Vid slutet av 50-årsåldern började jag få ont i fingerlederna, främst tummarna, vilket även min bror led av, och vid 64 infann sig artrosproblemet i framför allt vänstra pekfingeret, det viktigaste. En kollega menade att detta drabbar många musiker men att de fortsätter ändå. Med ihållande massage har jag lyckats hålla fingret fungerande, och fastän det gör ont spelar jag som vanligt fortfarande.

En handikappad högerhand med ett långfinger stympat av en gräsklippare och artros i vänster pekfinger kunde man ju tycka att vore tillräckligt för att lämna pianot för gott, men tyvärr är jag begåvad med en förfärlig envishet, kanske en släng av den finska *sisu*, som jag aldrig slipper: som organist i katolska kyrkan klagade min sångkör, enkannerligen syster Itta, på att jag var en pådrivare, min företrädare där, Eric Wreding, sade, att jag spelade som om någon hela tiden stack mig med en nål, och det är väl mitt största fel som musiker. Min pianolärare ropade alltid: "Jaga inte! Jaga inte!" och det har jag aldrig kunnat sluta med. Följden är att ettorna tenderar att komma för tidigt, och då infinner sig risken för snubbling, vilket inträffar ideligen. Först med åren har jag insett vikten av att försöka åtgärda detta problem.

Vilka pianister har då betytt mest för mig? Artur Rubinstein först och främst, som är den främsta Chopintolkaren jag hört, även om han kan spela hårt ibland och man ibland kan ifrågasätta hans tolkningar. Han var ingen djuping hur överlägsen han än var, men den enda jag vet som spelat in Chopins samtliga verk är Nikita Magaloff, som dock tenderar att dramatisera sina tolkningar. Wilhelm Kempff fann jag ojämförlig som Beethoven-tolkare, (Sibelius favorit vid sidan av Wilhelm Backhaus,) medan Claudio Arrau var den bästa på Schumann, – för övrigt är han alltid pålitlig vilken kompositör han än ägnar sig åt. Bäst för Schubert fann jag Lili Kraus – Ingrid Haebler spelar alldeles för hårt ibland och är bättre på Mozart. Naturligtvis är det många pianister jag ännu inte alls har hört deras tolkningar av, – till exempel lär Svjatoslav Richter vara ojämförlig just för Schubert.

Efter gräsklippingsolyckan 2004 har jag ständigt fått krympa repertoaren för att anpassa den efter vad fingrarna nödortfikt kunde klara av, och när jag avslutat det senaste inspelningsprojektet 2013 trodde jag det var slutklämmen. Artrosproblemet borde definitivt ha satt punkt, men ändå tänker jag nu försöka starta ett nytt inspelningsprojekt, helt enkelt för att jag vet hur jag kan göra det bättre. Vi får se hur det går.

Som slutord måste jag anknyta till den tidigare artikeln om min organistverksamhet. Jag var alltså organist i katolska kyrkan i 16 månader 1977-78 och i Göteborgs synagoga 1981-86, och om jag inte råkat ut för en latinintolerant kyrkoherde i den förra och en ortodox rabbin som ville skrota orgel och

kör i den senare hade jag kanske varit organist ännu idag i dem bägge. I så fall hade jag bara fortsatt en tradition från 1800-talet, när synagogans förste organist, Josef Capek, tjeck och god vän med Smetana, på den tiden (efter 1855) var organist både i synagogan och den dåvarande katolska kyrkan på Spannmålgatan.

“Men varför håller jag då på?
Musiken är mitt livs mest olyckliga kärlek,
men just den mest olyckliga kärleken
är den man mänskligt och naturligt och ohjälpligt
måste brinna mest för som den varmaste.
Ju mer den konsumerar en, blott desto mer
blir man beroende av den som något
som man aldrig kan bli färdig med
men ständigt bara blir mer trogen, ihärdig
och älskar mera. Och den trösten har jag kvar,
att hon, Fru Musica, dock aldrig har bedragit mig.”

Dock var det en gång meningen att jag skulle ge en konsert. Det var i Finland, och det var min bästa vän där Berndt Lindholm som arrangerade det hela. Det skulle gå av stapeln ute hos Bengt Juslin, en keramiker på Vessö, och skulle vara en utomhuskonsert, och det gjordes mycket reklam, jag intervjuades i tidningen Borgåbladet, och Berndt trummade ihop mycket folk. Allt förbereddes noga.

När jag skulle cykla in från Sarvsalö kom det ut en bil från sidan som inte såg mig, och jag prejades ner i diket och kom upp igen med ett brustet nyckelben. Jag kom till konserten som invalid i taxi och kunde inte ge konserten. Det blev rödvin för resten av dagen, sjukhusbesök med röntgen som bekräftade mitt livs första fraktur, och jag var satt ur spel för månader framåt. I stället reste jag ut i världen på den första av många omfattande resor, som omintetgjorde vidare fasta musikengagemang terminsvis. Tydligen var det inte meningen att jag skulle ge konserter. Detta var i augusti 1989, det råkade vara på Berndts egen födelsedag, och fyra månader senare avled han på nyårsnatten 43 år gammal efter ett exemplariskt liv som invalid sedan 14 års ålder, som han verkligen gjorde det bästa av saken av, som levnadskonstnär, guldsmed och familjefar.

Farväl till Annedal

Det var tyst i Annedal i år. Till slut ringde jag upp för att få veta om det alls skulle bli någon konsert till andra advent i år och fick det beklagliga beskedet att mina tjänster inte längre är behövliga – efter 25 år. Farväl till Annedalskyrkan och min verksamhet där under 25 år – inga körkonserter mera. Anledningen är brist på anslag. Det blir en andra adventskonsert, men bara med fyra solister – ingen kör. Det blir en fattig andra advent i Annedalskyrkan, Göteborgs största kyrka och enda katedral, med den mest överlägsna akustiken, som gjord för stora körkonserter, och nu blir det inga fler. Kulturen stryker först på foten när det gäller besparingar. Ändå är Svenska Kyrkan fortfarande rik tillräckligt, och man måste ställa sig frågande till denna reduktion av musiken, som ändå är den kristna kyrkans största publiktilldragande tillgång idag.

Samtidigt måste man dra sig till minnes Annedalskyrkans oerhörda prestationer under de senaste 33 åren. Det började med det första svenska framförandet av Puccinis "Messa di Gloria" 1979, som följdes av andra djarva satsningar, som Mozarts C-moll-mässa och Rossinis "Messe solennelle" 1987, kanske höjdpunktsåret i Annedalskyrkans musikaliska prestationer under Bo Urban Nordgrens ledning. Till de senare konstnärliga framgångarna måste också räknas det upprepade, ibland årliga framförandet av Michael Waldenbys "Gammal svensk julkantat" till Oscar Levertins stora juldikt, ett stycke nykomponerad musik som direkt bygger vidare på de klassiska romantiska traditionerna från Schumann och Brahms och som, i motsats till det mesta i modern musik, är fullständigt melodiös och tonal. Man drar sig även till minnes Sixten Ehrlings kanske sista konsert, där han kom stapplande på kryckor in till podiet för att med glans genomföra Rossinis stora "Stabat Mater" med kör, solister och orkester.

Efter 38 års traditioner läggs alltså Annedalskyrkans körkonserter till den andra advent ner. Man måste ställa frågan, var det nödvändigt? – och rikta den frågande blicken mot den Svenska Kyrkans ekonomiska prioriteringar.

Musikalisk dialog

"Ju längre vi kommer i musikhistorien, desto mer komplicerad uppbyggnad av partituret. I verk som Wagner, R. Strauss och Sibelius skulle det nog uppstå lite för många frågetecken om vad som till slut var den avsedda karaktären på verket om det saknades anvisningar. En aldrig så liten tempoförändring åt fel håll ger i dessa fall katastrofala följder för en ev. romantisk eller dramatisk atmosfär. Ju mer barock, opersonlig och "oromantisk" musiken är, desto mindre "skada" kan uppstå. Detta gäller inte minst legatobågar. Att Bachs Brandenburgkonserter inte "svänger" vid minsta fel tempo är visserligen sant, men risken att välja fel tempo på den musiken är troligtvis inte lika stor som vid de senromantiska exemplen. Glöm inte heller hur *ofta* tempot ändras i romantisk musik jämfört med Bach t.ex.

Slutsats: noggrannare instruktioner i den *sena musiken* är quasi nödvändigt. Med dessa som en bas saknas inte enligt min erfarenhet möjligheter till individuella tolkningar. Instruktionerna snarare *skyddar* mot vantolkningar än begränsar friheten. Det finns väl inget värre än en dirigent som *plötsligt hittar på* att Brahms tredje symfonis tredje sats ska spelas fortare än vanligt bara för att *just han* inte gillar den sentimentala atmosfären t.ex. eller tar bort alla bågar för stråkarna. Nästan parodiska effekter kan då uppstå. I Bachs cellosviter kan man spela nästan vilka stråk eller bågar som helst, bara de följer något slags logiskt system. Det går nästan inte att "förstöra" musiken ändå, troligen pga. dess opersonliga karaktär. Hur skulle cellosviterna annars kunna låta så bra som de gör på t.ex. luta?

Hur många väljer inte ett för snabbt tempo i Rachmaninoffs andra pianokonsert första satsen? Lurade av Rachmaninoff själv av dennes gamla inspelning på "rulle" eller vad det kallas. Enligt en känd rysk pianist som jag talat med går denna originalinspelning i ett för snabbt tempo bara pga. den inkompatibla tekniken vid överföring till CD. Man lär kunna avslöja detta genom att tonhöjden är för hög, alltså *nästan* klingande Ciss-moll.... Svjatoslav Richter med Warszawafilharmonin torde utgöra ett optimerat riktmärke med avseende på tempofrågor i både första och sista satserna, och även en del annat förstås...."

en kammarmusiker med 25 år i den symfoniska "elitserien"

Helt riktigt – jag vidimerar allt i ovanstående inlägg. Ett annat problem är, att ju mera avancerad en komposition är, ju mer musikalisk den är, ju noggrannare den är komponerad och ju "äktare" den är som komposition, desto större blir tolkningsdifferenserna hur noggranna instruktioner kompositören än har lämnat, varvid man tyvärr måste dra den slutsatsen, att till och med de noggrannaste instruktioner inte är tillräckliga för att skydda mot vantolkningar. Insändaren tar fram Sibelius, som kanske just är det mest typiska exemplet på detta. Tolkningarna av hans musik hör till musikhistoriens mest varierande fastän han hör till dess mest noggranna kompositörer. Hans bästa uttolkare anses fortfarande vara sådana dirigenter som själva kunde träffa honom och resonera med honom om saken, som Eugene Ormandy (Lemminkäinensviten), Sir Thomas Beecham och kanske allra främst Anthony Collins, vars Sibelius-tempi över lag är betydligt snabbare än alla andras. Sibelius är svår och utomordentligt utbredd i sin arkitekturs komplicerings, varför de flesta dirigenter väljer för långsamma tempi bara för att vara säkra på att få med allt, exempelvis Sir John Barbirolli, en annan utmärkt Sibelius-tolkare som själv kunde tala med Sibelius.

De tekniska problemen i musiken är tyvärr omöjliga att bortse från och måste påverka tolkningarna. Bach är i princip "omöjlig att förstöra" kanske mest på grund av att han framför allt var en praktisk musiker som aldrig komponerade något som inte kunde spelas, en överlägset skicklig hantverkare som alltid fick det att låta bra, vilket var hans huvudsakliga krav, varför hans musik förblir hörande till musikhistoriens mest välljudande. Den är så självklar som musik och därför i princip omöjlig att förstöra. Vad man saknar är nyanseringar och dynamik, som inte förekom i hans tidsålder, och som därför även är svåra att lägga till efteråt, även om framför allt Mendelssohn gjorde framgångsrika insatser därvidlag. Vi återkommer till detta senare.

Det är egentligen först Beethoven som inför en helt ny dynamik i musiken, vars kraft revolutionerar musiken på ett sätt som aldrig förekommit förr eller senare. Därmed blir det även nödvändigt med utförligare anvisningar, och Berlioz för detta vidare och driver musiken till dess högsta romantiska utsvävningar, så att musiken nästan blir omöjlig att framföra och publiken börjar reagera negativt – för första gången i musikhistorien. Hans musik skulle vara helt omöjlig utan de mest minutiösa instruktioner och kan bara framföras av dirigenter med absolut precision i sitt behärskande av den men är då alltid intressant och förblir genom tiderna av högsta intresse.

Vi touchade de Schubertska problemen – frånvaron av instruktioner i en högst avancerad och känslig musik. Detta är ett problem av motsatt natur – där instruktioner skulle ha varit högst nödvändiga saknas de, då kompositören inte brytt sig om att "skydda" sin musik tillräckligt med sådana. Resultatet har tyvärr i många fall varit helt misslyckade tolkningar som ofta blivit rent tråkiga, exempelvis där uttolkaren tagit Schuberts brist på instruktioner bokstavigt och fattat det som kompositörens avsikt att musiken skall vara torr, vilket är en total missuppfattning om Schubert. Bach skall vara torr, Stravinskij skall vara torr, sådana extremt rytmiska kompositörer måste vara torra för att deras rytmiska fördelar skall komma till sin rätt, men den romantiska generationen (med Beethoven, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin) förbjuder all torrhet. Kanske Schubert önskade tillåta all frihet i tolkningarna av hans musik just för att uppmuntra uttolkarens personliga initiativ. Han skrev ju mest för rösten, och en sångare är ingen sångare om han inte får breda på så mycket han vill, han kan aldrig bli övertygande eller göra intryck som sångare om han inte får ta sig friheter. I stället för att föranleda torra tolkningar skulle hans avsikter alltså ha varit motsatsen – att inbjuda till "fria vantolkningar". Faktum är, att ju större friheter vissa solister tagit sig med Schuberts musik, främst pianister och sångare, desto mera har Schubert vunnit på saken.

"Ja absolut, men bara musiker med äkta "inre" musikalitet klarar detta utan att hemfalla åt (musikalisk) exhibitionism med resultat att han marknadsför sig själv istället för Schubert... Den som vill ha ett bra exempel på hur mycket man kan göra av Schuberts musik, ska leta upp Rostropovitch och Benjamin Brittens tolkning av Arpeggionesonaten. Ett verk som vanligtvis presenteras i Wienerklassisk "kitsch-kostym" (för mycket är förutsägbart) men som i rätt händer (som de ovan nämnda) kan lyftas till poetiska och t o m dramatiska höjder som man knappt tror vore möjligt. Ibland undrar jag om Schubert ens visste själv vilken potential detta verk hade i rätta händer..."

Musikern

Ett offer för sin egen skönhet och sin överbegåvning?
Många musiker har varit detta, och ej endast Mozart,
som bara var den första.
Genom sin initiering i en skönhetsvärld
som transcenderar alla andra
äger musikern den fallenheten
för att värre bli bedragen av sig själv än andra.
Genom sin harmoniska uppfattning
och förmågan att uppfatta livet som musik
kan hon tyvärr bli grymmare bedragen
och på ett mer djupgående plan,
då hennes satsning ej är bara livet utan själen
och om den då blir bedragen,
till exempel av en utnyttjare eller livsmissbrukare
måste fallet, katastrofen bli långt mer förödande
än om den bara var materiell.
En musiker kan genom sina musikaliska insikter
blott se sina medmänniskor positivt,
då hennes grundinställning är idealistisk,
så idealistisk att den utesluter möjligheten av dess motsats.
Därmed uppstår fall som Schubert, Schumann,
Hugo Wolf, Tjajkovskij, Mendelssohn, Bellini,
krossade av vad som väckte dem ur deras drömmar
som var goda och det högsta goda
och som bara kunde väckas av dess motsats,
av vad som kan liknas bara vid en dödlig våldtäkt.
Det är musikerns dilemma: hennes ideal
kan ej förstås av vad som saknar detta ideal,
hon ser en extra skönhetsdimension
som grymt förnekas av de som ej fattar den –
av okunskap, av dumhet eller av likgiltighet
det dummaste av allt.

Och ändå, trots så många musikers personliga fatala katastrofer
så är de så långt lyckligare än de stackare
som aldrig kan förstå musik.

Den falska musikern

Vad är väl hans skicklighet värd
när han dränker sin gåva i missbruk?
För mig är de musiker falska
som hänger sig åt stimulantia
och därmed förstör sin musik,
denna gåva av Gud som de gavs att förvalta.
För mig är det inte musik
om det driver sin musiker till självdestruktivitet,
som tyvärr blivit de flesta musikers öde
som blott tjänat jazzen och rocken.
Musik är för mig blott musik
om den ren är och leder till renhet
och så leder sinnet till en större klarhet
än blott nykterheten från spriten.
Musik som förleder till sprit och till missbruk
är inte musik utan ljudmissbruk endast,
och bättre är då vilken tystnad som helst;
ty den allra mest rena och sanna musiken
är den som hörs endast i tystnaden.

Musikalitetens känslighet

Man vill ju inte klaga,
då man ej vill vara negativ
men helst blott vara konstruktiv,
men skall man verkligen då bara tiga
när man utsätts för tortyr och outhärdlighet,
och är det möjligt? Kan man göra det,
och är det rimligt att begära det?
Skall man då utstå utan vidare
att ens koncentrationsförmåga blir förintad
genom hjärtnvätt genom dunka-dunk
som skoningslöst och tanklöst pådyvlas
speciellt personer som ej önskar det
och som då måste uppleva denna terror
som ej något annat än artificiella jordbävningar,

när en nattklubb i en bottenvåning på ett fyravåningshus
 kör hårt med dundrande inferno
 ifrån morgon och till kväll tre dygn i rad om inte mera
 så att hela huset skångrar, skakar och genljuder
 men dock endast av jordbävningsbasens dunka-dunk,
 så att en arbetare på ett krävande kulturprojekt
 tre våningar där ovanför blir avbruten
 och måste retirera hem hårt drabbad av migrän,
 – det är inte ovanligt att folk blir sjuka av tortyroväsen,
 vilket endast de är omedvetna om som vållar det;
 och jag själv, som just upplevt Bachs Matteuspassion,
 inte kunde önska något hellre än att få bli döv
 inför högtalarterrorns hjärntvätt överallt.
 ”Men varför går du inte bara ner och säger till?”
 får man till positivt förslag. Jo visst, gå ner du bara,
 där det festar hundra enbart färgade och utländska muslimer,
 som väl knappt kan svenska, och säg till dem att dämpa sig,
 och du kan just ej mera taktiskt göra dig mer populär.
 Man har beskyllt mig för att vara överkänslig,
 medan jag i stället alltid har förundrat mig
 hur okänsliga människor är, som genom avtrubbhet,
 då de ej har förmågan att se skillnad mellan oväsen och ren musik.
 Dess värre har dessutom denna känslighet blott tilltagit med åren,
 efter det att jag ådrog mig tinnitus för 30 år sedan,
 som logiskt borde ha inverkat menligt på min hörsel
 men i stället gjorde den mer känslig och akut.
 Och blir då något bättre av att man, som det förväntas en,
 blott lider tyst och tiger? Nej, på detta sätt kan bara allt förvärras.

Den moderna musiken – ett hopplöst fall?

När det första världskriget definitivt var förlorat menade en tysk general, att läget var allvarligt men inte hopplöst. Hans mening delades inte av en österrikisk general, som menade, att läget visserligen var hopplöst men ingalunda allvarligt.

Ungefär så kan man också bedöma läget i den moderna seriösa musiken. Det har aldrig varit värre, men det har aldrig varit mindre hopplöst och allvarligt.

Många menar, att den seriösa musiken begick självmord i och med urspårningen ut i atonaliteten med Schönberg och andra pajasar som inte visste vad de gjorde. Man har försökt ursäkta dem med, att allt vad de egentligen menade och ville var att förnya musiken, då senromantiken menades ha nått sina yttersta möjligheter till exploatering att den inte kunde utvecklas vidare. Så de misstog sig. Den klassiska musiken dog inte för att Puccini, Stenhammar, Erik Satie, Gabriel Fauré och Ferruccio Busoni dog samtidigt och Sibelius i den vevan gav upp (1924-25), och att Schönberg med sina förryckta lärjungar

ledde den åt fanders i atonalitetens totala flumneri behövde inte påverka den alls. Faktum är att den levde vidare och, som alltid, bara fann sig nya former.

Vid samma tid slår jazzen igenom på allvar, och ett supergeni som George Gershwin bevisade att jazz kunde nå samma nivå och status som vilken klassisk musik som helst, vilket bekräftades av Cole Porter, som skrev lika avancerad harmonik som Chopin. Även Prokofiev och Chatjaturian banar nya vägar för den klassiska musiken genom främst fantastiska balettexperiment som inte står Maurice Ravel och Manuel de Falla efter. Till och med en sådan som Astor Piazzolla, som bara komponerade tangomusik, har visat, att även tangon kan användas som form för seriös musik av bestående värde. (Låt oss för all del inte glömma Jacob Gade med "*Tango Jalousie*".) Kort sagt, formen spelar egentligen en underordnad betydelse. Sonat eller tango, symfoni eller balett, Requiem eller Evergreen, sak samma, då det egentligen enda väsentliga är Melodin.

Där har vi nyckeln till all den musik som hör evigheten till oavsett tidsepok eller mode. Det har alltid komponerats nya melodier, och det kommer det alltid att göra, och en god melodi som kan fastna i minnet och som folk kan tycka om är bara det alldeles tillräckligt för att musiken därigenom alltid skall överleva och gå vidare. En pärla som Acker Bilks "*Stranger on the Shore*" står därmed nästan lika högt som Mozarts "*Ave Verum Corpus*".

Därmed är egentligen hela debatten om den moderna musiken fullständigt ovidkommande. Den atonala musiken kan slänga sig i väggen och måste finna sig i att aldrig kunna få mera liv än en dödlig dagsländas – det är en naturlag, som all dagslände-kultur som beror av mode och tidsenlighet lyder under. Inget att göra. Glöm atonalismen.

Ett annat inlägg:

"Risken med att presentera en intellektuell demonstration som "Nutida kultur"-uppsatsen är att man gör sig skyldig till negativism och blir stämplad som negativist. Det är alltid ett tveeggat svärd att ta till svärdet mot vad det än är, då svärdet kan slinta och ha en bumerangeffekt. Nu har denna 'kammarmusiker' garderat sig med att hålla sig anonym, varför jag svarar lika anonymt.

Vad man som erfaren dirigent måste reagera mot i uppsatsen är det nödvändiga konsekvensdragandet av kritiken mot i stort sett all modern musik att man därmed omöjliggör allt experimenterande. En dirigents kanske allra viktigaste huvuduppgift är att "dra fram" musiken ur människorna, att få musikerna att spela och sångarna att sjunga och det med glädje vad det än är. Man kan inte framföra musik om det inte kan ske med glädje. Inspiration krävs, och det är en dirigents huvudansvar att stå för denna. Om man då kategoriskt fördömer något slag av musik (vilket slag det vara må) är man diskriminerande och begränsande. Det får man inte vara som musiker, ty musikens innersta väsen gör anspråk på allt eller ingenting.

Naturligtvis är det befogat att vara kritisk, det måste man alltid vara och inte bara mot ohörbar musik, men man kan inte tysta den eller försöka avrätta den. Är den ohållbar dör den av sig själv, och då måste man låta den dö av sig själv. Publiken kommer förr eller senare att säga ifrån, tröttna på den och vägra lyssna på den mera, men det är den vägen det måste gå. Alla andra vägar är onaturliga.

Det är framför allt av hänsyn till Sveriges många framstående kördirigenter jag vill framhålla detta, som i nästan samtliga fall ägnat sig åt djärvt experimenterande musik med kluster och vad som helst, men experimentell verksamhet är nödvändig i all utvecklings- och skapande process. Det är nästan det som är själva skapandet. Dirigenter som Eric Ericson och Danne Stenlund, Anders Öhrwall och även

yngre krafter som Jan Yngwe har bidragit till ett utvecklande av den svenska körsångskulturen till en nästan världsledande position, och då kan man inte ens hålla det emot dem att de också ibland släppt fram atonala oegentligheter. Det är oegentligt.

I Fritänkaren har jag tyckt mig skönja en tendens mot en ganska "puristisk" strävan när det gäller musik, om jag får uttrycka mig så. Den tar avstånd från Liszts och Wagners strävande bort från alla former och hela den modernistiska anti-melodiska utvecklingen för att i stället framhålla Mendelssohn-Schumann-Brahms-linjen som föredöme och Puccini och Sibelius som dess nästan sista representanter. Det är inget ont i att framhålla goda exempel och föredömen och peka på dem som de rätta vägvisarna, men detta är en sträng purism med anspråk på att kunna skilja mellan dödlig och odödlig musik. Om den håller är det befogat, och det måste framhållas som konstruktivt att bemöda sig om att slå vakt vid gamla ideal som genomarbetade former och melodiös meningsfullhet för bevarande och framhållande av musik som faktiskt visat sig vara tidlös och odödlig, men det är en mycket smal och svår och begränsande väg att gå, som det minsann inte är alla förunnat att kunna hitta rätt längs."

– "gammal musikerveteran"

Svar:

Vår "puristiska" linje är inte alls så svår som den tycks förefalla er. Tvärtom, den kan inte bli enklare. Duke Ellington angav tonen: "Om det låter bra är det bra, annars är det inte bra." Vår erfarenhet av atonal musik är utan ett enda undantag att den låter för jävligt och minst av allt är musikalisk. Därmed menar vi att Måndagsgruppen i den mån den etablerade den atonala musiken och gjorde "musikalisk" musik omöjlig i seriösa sammanhang, så att alla blivande komponister tvingades komponera atonalt eller inte alls, åsamkat Sveriges musikliv oöverskådliga skador. Det är att beklaga att så få observerat detta medan de flesta, tyvärr, anpassat sig, accepterat atonalismen som etablerad och dansat efter dess falska pipa. Vi menar att omusikalisk musik inte har någon överlevnadspotens som musik och att den helt enkelt är dödfödd, och till omusikalisk musik räknar vi all atonal musik, till och med en sådan som operan "Moses och Aron" av Arnold Schönberg.

Till de berömliga undantagen, som förkastade atonalismen för vad den är, hörde utom Bruno Walter även Kurt Atterberg, vinnaren av tävlingen om att fullborda Schuberts ofullbordade symfoni och som själv skrev nio symfonier. Han använde sig av atonala ingredienser bara för att därmed musikaliskt illustrera Ondskan. Efter uppförandet av hans åttonde symfoni (1945) i Helsingfors kontaktade honom Sibelius som tackade honom för hans "underbart harmoniska symfoni" – i en tid när de flesta nykomponerade symfonier var hopplöst disharmoniska.

Vi betecknar därmed den musikaliska överlevnadspotensen hos en renodlat tonal tonsättare såsom Lille Bror Söderlund som maximal medan den hos en Karl-Birger Blomdahl är försvinnande.

De svenska kördirigenterna i all ära, men även en så djärv experimentator som Jan Yngwe använder sig av atonal musik i regel endast *tillsammans* med harmonisk musik, för att frambringa spännande kontraster och framhäva innehållet i tonsättningarna av avantgardistiska dikter. Naturligtvis bejakar vi all experimentell musik så länge den är musikalisk.

"En kammarmusiker" svarar en "gammal musikerveteran":

"Risken med att presentera en intellektuell demonstration som "Nutida kultur"-uppsatsen är att man gör sig skyldig till negativism."

Är miljökampen Björn Gillberg en negativist? Självklart, men i *vems* ögon? I den giftiga industrins ögon? En **producent** är intresserad av att tjäna pengar, oavsett om det är frågan om giftig musik eller giftig kemi. En **konsument** är intresserad av att inte bli förgiftad, enkelt eller hur? Vilken miljö- eller konsumentombudsman bevakar musikkonsumentens "miljöintressen"? Hur den enskilde lyssnaren i dessa avseenden har blivit totalt sviken och av vilka, framgår tydligt i min s.k. "intellektuella demonstration". Gemene man kan eller vågar nämligen inte själv (intellektuellt) analysera vad som är giftig eller oätlig musik. Publiken har här ställts inför exakt samma svårigheter som kyrkans publik har ställts inför, allt sedan Vatikanen såg dagens ljus. Med hjälp av värtaliga predikanter och illusionister har människans oförmåga att "dechiffrera" bibelns alla atonala tokigheter utnyttjats å det fräckaste... Ser du analogin? Inte, läs Dan Browns böcker i ämnet, det brukar underlätta...

"Vad man som erfaren dirigent måste reagera mot i uppsatsen är det nödvändiga konsekvensdragandet av kritiken mot i stort sett all modern musik att man därmed omöjliggör allt experimenterande."

När du/ni experimenterade och spekulerade i musik, ja forskade om du så vill, varför gick du/ni inte ut med en annons att ni söker *frivilliga* försökspersoner till dessa konserter-tester? Sådana personer brukar dessutom *få* betalt för sina risktaganden, men ni har haft fräckheten att *ta* betalt! (En atonal tonsättare brukar inte sällan fakturera skattebetalarna en halv miljon kronor för ett enda beställningsverk!) Du/ni har då också haft fräckheten att lura konsumenten med att först annonsera ut Mozarts Requiem för att därefter kunna tvångsmedicinera publiken med en giftbrygd som första nummer! För detta bedrägeri hade man fått fängelse om det hade gällt *kroppsliga* försök. Varför har du/ni inte utvärderat "forskningsresultaten" och publicerat dessa som man brukar göra? Svar, därför att det inte går att göra några tillförlitliga "mätningar" när man blandar Gud och Djävulen i samma brygd/konsert. Därför kan man lite tillspetsat säga att du/ni "tvingade" en psykologiforskare i USA att gå en lång omväg, genom att vetenskapligt bevisa att atonal musik inte är kompatibel med en normal människas hörselcentra. Ja inte ens högutbildade musikers hörselcentra! Det "visste" både publik och musiker INTUITIVT redan år 1917, fast det gav musikproducenterna f-n i, och har så gjort sedan dessa dagar!

"En dirigents kanske allra viktigaste huvuduppgift är att "dra fram" musiken ur människorna, att få musikerna att spela och sångarna att sjunga och det med glädje vad det än är."

Jag vet att körsång för tusentals människor fungerar som en utmärkt kognitiv terapiform och friskvård för själen. Så långt är vi överens. Frågan, som du mycket noga har undvikit att beröra, är *för vem* denna terapi är till! Om terapin/forskningen är till för körsångare själva och sin profet/tonsättare, bedriv denna inom lyckta dörrar, så mycket ni vill! Är den "atonala terapin" till för publiken? De som så hävdar har en mycket tung bevisbörda, den som jag ännu inte sett röken av! Kay Pollak har på sistone utmärkt skildrat hur det går till när man använder musiken som verktyg för att sätta egna behov av "frigörelse" före publikens behov av en kvalitativ musiklyssning!

"Är musiken ohållbar dör den av sig själv, och då måste man låta den dö av sig själv. Publiken kommer förr eller senare att säga ifrån, tröttna på den och vägra lyssna på den mera, men det är den vägen det måste gå."

Hur kan någon inte lägga märke till publikens "tysta" protester ända sedan 60-talet, genom den

uteblivna CD-försäljningen av atonal musik? Varför blundar du för mitt kapitel som just beskriver hur kulturtjänstemän och statliga sponsorer/beställare lever i symbios med enbart ATONALA tonsättare? Hur de som har makten/pengarna kör över alla andra för att hålla konstgjort liv i en redan död patient...

"Det är framför allt av hänsyn till Sveriges många framstående kördirigenter jag vill framhålla detta, som i nästan samtliga fall ägnat sig åt djärvt experimenterande musik med kluster och vad som helst, men experimentell verksamhet är nödvändig i all utvecklings- och skapande process. Det är nästan det som är själva skapandet."

När vanliga forskare skapar, brukar det ske inom lyckta dörrar. Dessutom brukar de inte heller inkassera medaljer förrän experimenten påvisat någon mänsklig nytta, eller hur? När atonala tonsättare och deras "världsberömda" dirigentkolleger tillsammans okritiskt gottar sig åt publikens tomma applåder är det snarast löjeväckande. Ni liknar då väckelsepredikanter utan något som helst verifierbart innehåll eller substans. Ni lurar/tvingar publiken att delta i den kulturella ritualen som kallas för applåder. Nej, dessa är inte hälften så frivilliga som du/ni försöker inbilla er! I skandinavisk luthersk kultur krävs det en enorm portion civilkurage för att under en högtidlig ritual demonstrativt gå emot alla traditioner, om man så skulle vilja!

"Dirigenter som Eric Ericson och Danne Stenlund, Anders Öhrwall och även yngre krafter som Jan Yngwe har bidragit till ett utvecklande av den svenska körsångskulturen till en nästan världsledande position, och då kan man inte ens hålla det emot dem att de också ibland släppt fram atonala oegentligheter."

Varför? Är det på fullt allvar du påstår att alla som uppnår världsledande positioner ska erbjudas fullständig amnesti och fri lejd, oavsett vilka "brott" som under resans gång har begåtts mot mänskligheten? Bör inte det eventuella "brottet" istället bedömas som grovt om någon har missbrukat sin makt och förtroendeställning?

"I Fritänkaren har jag tyckt mig skönja en tendens mot en ganska "puristisk" strävan när det gäller musik, om jag får uttrycka mig så... men detta är en sträng purism med anspråk på att kunna skilja mellan dödlig och odödlig musik... men det är en mycket smal och svår och begränsande väg att gå, som det minsann inte är alla förunnat att kunna hitta rätt längs."

Har du svårt att se/höra skillnaden på Stockhausen/Blomdal å ena sidan och R. Strauss, Atterberg, Sibelius å andra sidan och deras respektive betydelse för mänskligheten? Bry dig inte om vad jag eller Fritänkaren säger. Studera istället vetenskapliga rön om hur hjärnan arbetar med både *språk* och *musik*, hur den är beroende av hierarkiska strukturer och IGENKÄNNINGSBARA sekvenser, såväl rytmiska som tonala, för att ens kunna läsas/höras! Just de faktorer som Atonalisterna skyr med alla medel...

Ni dirigenter har precis samma roll som präster och förkunnare. Hur man kan vara förkunnare av ett evangelium (och dessutom ta betalt) utan att veta eller ta reda på vad som är "sant" i en predikan, är en stor gåta för mig. Jo! När det gäller *språk* och *musik* går det visst att ta reda på, inte minst under de senaste 20 åren!

M.a.o, här ovan finns många frågor som du nu genom egen förskyllan borde svara på. Varför t.ex. känns det som ett behov från din sida, att retroaktivt släta över och "diplomatiskt" bortförklara saker

och ting? Varför undviker du kärnfrågorna i denna debatt? Är det för att slippa känna skuld för en eventuell medverkan till att SR P2 tappat så många lyssnare att den hotas av nedläggning? Just det, det atonala utbudet (både konsertant och som reportagerekam) i P2 torde ha ökat med flera hundra procent det senaste decenniet! Samtidigt har normal klassisk musik minskat kraftigt till förmån för alla möjliga jazz-, folkmusiks- och invandrarprogram (åtminstone utanför Stockholmsområdet). Har du någon gång undrat varför? Läs min uppsats en gång till så finner du garanterat svaret. Som Olof Buckard sa i SR P2 maj 2005: "Den klassiska musiken i P2 har fungerat som en (själens) vårdcentral för många lyssnare. Nu hotas denna av nedläggning, trots att just den musiken av många stora tänkare har beskrivits som den högsta konstformen av alla..."

Red.anm. På tal om detta så har nästan alla andra länder (i Europa) någon radiokanal som sänder klassisk musik och enbart klassisk musik dygnet runt, exempelvis kulturländer som Finland och England. Varför inte Sverige? Stockholm och Malmö har sådana lokala radiokanaler men inte Göteborg. Här är något som inte stämmer....

Efterdyningar

"Tack för din vidarebefordran. Jag har inga invändningar mot vår f.d. kammarmusikers strykningar (av mitt inlägg i hans egen publikation). Däremot vill jag passa på tillfället att komma med ett mera informellt svar på hans synpunkter, som ej får publiceras.

Om han inte längre är musiker, med vilken rätt angriper han då yrkesverksamma musiker? Det är detta som klingar falskt i hans svada, att en musiker måste få det intrycket av hans kverulans, att han missunnar musiker att vara musiker. Jag måste genast gardera mig med, att jag ger honom rätt i det mesta, att hela tolvtonsetablissemangen är fel, att de musiker som blivit miljöskadade för livet av tvånget att spela omusik är ett oöverskådligt mörkertal, att många musiker blivit bittra över detta och delvis fått sina musikerliv förstörda, och att atonal musik från början till slut bara handlar om kejsarens nya kläder, vilket du visade redan genom din första artikel om Schönberg för många år sedan, och så vidare... Mina invändningar gäller tonen i hans svada, som inte tar den ringaste hänsyn till att konsekvensen av hans resonemang är att många, alltför många kvalificerade musiker skulle bli arbetslösa och kanske tvingas byta yrke. Har musiken råd med det? Kort sagt, han trampar folk på tårna och det med avsikt, och det är musiker det gäller. Min mening är att en icke-musiker, hur mångårig erfarenhet han än må besitta, har ingen rätt att trampa yrkesutövande musiker på tårna, som är beroende av sin verksamhet för sitt livsuppehälle. Inte ens Peterson-Berger hade denna rätt men tog sig den av ren arrogans och förmätenhet.

Om han då själv har övergivit musiken är det inte mer än rätt av en musiker att be honom lämna musiken och dess yrkesverksamma tjänare i fred. Dina angrepp på tolvtonsmusiken och rockmusiken är helt befogade och acceptabla då de kommer från en aktiv musiker som ägnar sig åt bättre alternativ, men denne "f.d. kammarmusiker" vill bara riva ner utan att bygga nytt. Det är möjligt och även troligt att han kan få rätt i allt, då tolvtonsmusiken de facto saknar hållbar grund, vilket ju redan Bruno Walter påvisade för 50 år sedan, men min synpunkt är, att det är bättre att i så fall låta den misslyckade arkitekturen skatta åt förgängelsen av sig själv än att man går in för att radera medan det ännu bor folk kvar i byggnaderna.

Ge inte ut min e-post-adress, då jag inte vill ha närkontakt med kverulanter. Skicka mig gärna en kopia av mitt svar till "ex-musikern". Jag är säker på, att om han fortsatt arbeta som musiker hade han

aldrig fallit för frestelsen att angripa dess sårbara svagheter. Det är lite grann som att kasta sten mot glashus sedan man själv lämnat det. Vilken musiker sitter inte i glashus?

med vänlig hälsning, – 'Gammal musikveteran'

P.S: Vid eftertanke ger jag ändå tillåtelse till publicering av detta, om det sker anonymt."

"En Kammarmusiker" svarar:

"...men denne 'f.d. kammarmusiker' vill bara riva ner utan att bygga nytt."

1) Svammel, jag orkar inte leta upp sidnumren, men på flera ställen framgår klart och tydligt att jag vill stoppa det penningflöde som går rakt ner i toaletten. Därefter ska samma pengar (många miljoner) användas för tonala kompositioner. Och se, då kan de som jag nyss "gjort arbetslösa" få nya uppdrag, denna gång utan att behöva spela teater och hyckla...

2) M a o det är inte jag som ska "bygga nytt"! Det ska andra tonsättare göra så fort de får del av pengarna, de som hittills är "beslagtagna" av den atonala sekten.

3) De som riskerar uppdrag är förstås dirigenter och frilansande musiker. Men de kan bli räddade av det som jag sagt i punkt 2 här ovan...

4) Det märks att du inte är musiker (fast anställd) Det går nämligen tio fast anställda musiker på en som applåderar min "intellektuella arrogans". Att de inte uttalar sig offentligt beror just på att de är anställda och inte vill förlora jobbet. Just därför har jag mottagit så många fler muntliga credits...

5) Kommunismen "dog" endast därför att det fanns folk som t o m riskerade sina liv för att korruptionen och bedrägeriet mot mänskligheten skulle aväckas. Med din logik (eller brist därpå) ska man inte kritisera denna. Många skulle ju då kunna förlora sina (statliga) jobb typ...

6) Du har missförstått det mesta. Det är bara den som är oberoende som kan skriva oensurerat. I praktiken betyder det en fd musiker!

– En Kammarmusiker

Fritänkarens svar till 'Gammal musikveteran':

"Bäste kollega,

Ditt inpass kom som en överraskning med dess själv motsägelser och motstridiga ställningstaganden både för och emot, vilket gav oss vissa tolkningsproblem. Jag tolkade det som så att du gav kammarmusikern rätt samtidigt som du garderade dig mot hans kategoriskhet. Ditt misstag var att reagera subjektivt på hans objektivitet. Med sin objektivitet och med din subjektivitet framstår ni som oförenliga motsatser som knappast kan förstå varandra. Emellertid måste alltid subjektiviteten komma till korta inför objektiviteten.

För att tala ett språk som du förstår — första gången jag ställdes inför att nödgas delta i framförandet av tolvtonsmusik reagerade hela mitt väsen med hela sin naturkraft mot att som musiker behöva medverka till omusik. Detta var en helt naturlig reaktion som ägde rum på nytt varje gång man ställdes inför denna vidrighet. De flesta musiker har alltid reagerat på samma sätt. Atonal musik är omusikalisk och har alltid varit det och har ingen rätt att förnedra och missbruka musikaliska musiker till att få sig framförd. Det finns ingen ursäkt för rent bedrägeri, som alltid förblir bedrägeri i synnerhet om det är avsiktligt, och ur musikalisk-naturlig synpunkt kan atonal musik aldrig förklaras som någonting annat."

Här är ett konstnärsinlägg:

"För att återgå till musikdebatten så hoppas jag den fortsätter — egentligen handlar den ju om all konst.

För länge sen slog jag upp ordet "musik" i mitt stora ordlexikon och fann ursprunget i grekiskans "*musiké*", som under Antiken stod för alla de nio musernas ansvarsområden. Jag ringde till Birger Gestrin, grekexperten, och frågade honom om man kunde säga att musiken stod för alla människans andliga aktiviteter, i motsats till "gymnastik", som stod för de kroppsliga, och han bekräftade detta.

När ordet musik skildes ut som beteckning för musik i senare tids bemärkelse har jag inte hittat något datum om. Men för mig är ju musiken det högsta uttrycket för just människans ande, utan materia, jag tänkte säga 'ord', men poesin följer ju musiken som god tvåa.

Och i all *levande* musik skönjer man ju skaparens egen andliga *närvaro*, lika tydligt som en skriven signatur. Den personliga närvaron försvinner ju helt i det som numera kallas "modern konstmusik", i atonal musik liksom helt uppenbart i det ljud- och oljudsfenomen, helt utan toner, som ibland ges en timmes radiotid på bästa lyssnartid. Och det här gäller ju på samma sätt all konst, särskilt bildkonsten."

Här är ett annat intressant inlägg av en musiker:

"Då Petterson så envetet insisterar måste jag väl ändå komma med någonting. Jag vet ju inte ens vem den där Leibowitz är, så hur ska jag då kunna bemöta honom med annat än anständighetens tystnad? — som för övrigt alla musikauktoriteter som hade haft något att säga i saken iakttar idag. Jag tänker på Stenhammar, Busoni, Puccini, Gabriel Fauré... Enär sådana välljudande musikröster alltmer tystnar inför världens stigande oväsen, som tilltar även inom musiken är det väl föga att undra över att jag lutar åt samma håll — tystnad som enda kommentar till disharmonikens övervalds dominans. Det är lätt att slita täckelset av atonalismens helt konstgjorda bluff, men jag ids inte göra det. Låt den breda ut sig så mycket den vill och konsumera sig själv med all världens falskhets grannlåt — jag bryr mig inte utan sällar mig till mina avlidna och tystnade kolleger i iakttagandet av gravens tystnad inför såväl den timliga som den musikaliska världens gradvisa drunkning i oväsen."

Detta brev synes kommentera fransmannen René Leibowitz musikkritiska uttalande 1929 om Sibelius som "världens sämsta kompositör, som lyssnare borde skyddas från för att i stället uppfostras genom atonalismen". Sibelius kallade alltid den fruktade musikavrättaren Peterson-Berger för "Petterson". Då vi inte kan bevisa brevvets autenticitet, då original saknas och det endast överlevt genom avskrift, kommer väl de flesta att avfärda det som apokryfiskt, men det går inte att fuska bort dess oerhörda innehålls betydelse — den klassiska musikens avståndstagande från atonalismen. Samtidigt framgår dess historiska innebörds förkrossande betydelse i den genuina musikens historiska resignation inför modernismens öronbedövande skval. Skall man tolka detta till den klassiska musiken som ett avslutat kapitel, att den gjort sitt och att den stigit ur vägen för modernismens populärmusik och skval? Det är lätt att beteckna den klassiska musiken som historiskt död efter 1925, alltför lätt, men är det realistiskt och rättvist? Redan under de sista senromantikerna, Mahler och Strauss, förekom det invändningar och kritik mot dessas förkonstling, mest förtjänstfullt framförd av Romain Rolland, men det förekom dock senare mästare som byggde på tidigare förebilder. Sibelius bygger mest på Tjajkovskij och Brahms, och en sådan som Kurt Atterberg vann pris för sitt fullbordande av Schuberts ofullbordade. Redan Tjajkovskij hade visat en viss förkärlek för att bygga vidare på urmodiga traditioner (från Mozart och Wienerklassicismen, "Mozartiana", "Rokokovariationer" och "Spader dam",) och redan

Mendelssohn hade pånyttfött kantattraditionerna från Bachs tid genom utsökta moderna arrangemang av Bachska kantater.

Denna sentimentala nostalgi och hemlängtan till förgångna musikmoden kan på lång sikt innesluta formeln till den klassiska musikens räddning. I vår tid har den unge Michael Waldenby (född 1953) revolutionärt återvänt och återinstallerat ett rent senromantiskt tonspråk á la Stenhammar med nästan demonstrativt eftertryck, som måste betecknas som betydelsefullt — ingenting efter Stenhammar når upp till dennes nivå i svensk musik utom Waldenby.

Så inte är den klassiska musiken död. Det går inte att ta livet av den, då den är alltför levande, och som allra mest levande är den just i sina av hävd tidlösa former med absolut harmonik och melodik utan någonting som klingar falskt. Hellre en oändlig romantisk symfoni av Bruckner i all sin naturlighet än ens den kortaste nonsensdisharmoniska petitess av Anton von Webern.

Här är ytterligare en annan svensk musikerröst som väger tungt:

"...då har vi kommit till något som jag kallar ljudfabrikörer. Här har den tidigare tonsättaren, som använde nottecken samt i stort sett byggde sina verk på den traditionella harmoniken, bytts ut mot en "makare" vilken laborerar med effekter av olika slag. Mest ljud och buller. De flesta av fabrikörerna använder inga nottecken utan i stället anvisningar och grafiska teckningar för att uttrycka sina önskemål. Band av ljudelektronisk art och frambringande av naturliga, personliga ljud ingår som huvudbeståndsdel.

Mig har dessa fabrikörer ingenting att ge och jag hittar inget budskap i denna ljudindustri. Bara ytlighet — och tomhet."

– *Sixten Eckerberg, kapellmästare, pianist, tonsättare (av bl.a. tre symfonier),
dirigent för Göteborgssymfonikerna 1939-60.*

Musiken och oändligheten, av Marie Vazduh

Ett samhälle utan musik är svårt att föreställa sig. Min mormor brukade säga: "Wo man singt, da lass Dich nieder - böse Menschen haben keine Lieder": man ska slå sig ner där människor sjunger för där finns ingen ondska – de onda har inga sånger. Musiken finns överallt omkring oss och den skyddar oss dessvärre inte från ondskan men den höjer livskvalitén för de flesta av oss. Musiken gör livsvandringen lättare, skapar stämning och ökar gemenskapen oss emellan. Musik vi gillar kan trösta, läka, ge hopp och innerlig glädje. Och på ett djupare andligt plan kan musiken göra underverk.

Sann musik ger människan en smak av oändligheten men musikupplevelsen låter sig inte mätas: den musik som går rakt till hjärtat fångas intuitivt, kanske av ett sjätte sinne. I vilket fall hittar musiken till hjärtat utan att ta omvägen om det rationella tänkandet.

Underbara är de ögonblick då musiken lyckas beröra på djupet, då den dröjer sig kvar länge i ett förunderligt skimmer. Då utövande musikanter och lyssnande publik får dela samma glimt av en annan tillvaro. Dessa ögonblick kan inte tränas in på repetitioner eller manas fram under föreställningen; de bara händer. Flödet av toner blir plötsligt gudomligt, öppnar ridån till en värld bortom vårt förnuft, ett paradiset som inte låter sig beskrivas i ord. Våra tankar hålls fångna i språket och inget språk kan ge ord åt känslan. Uttrycket blir enkelt och lika rent som vänskap och kärlek. Kanske får vi en glimt av paradiset,

av vad vi kunde vara – en värld där man kan ösa hur mycket som helst ur kärlekens ousinliga källa och ju mer man ger ut, desto mer finns det kvar.

Konsten kan lyfta ridån en aning och låta oss kika in i detta vårt förlorade paradiset som inte kan tvingas fram i tanken. Vi får ta del av en allomfattande känsla av kärlek som finns i universum, vårt universum som våra begränsade sinnen inte låter oss förstå.

Vad är då sann musik? Den finns överallt i alla genrer och spelas av virtuoser såväl som amatörer. Men de förtrollande ögonblicken då alla kanaler öppnas – både mellan musikanterna själva och mellan dem och publiken i ett förunderligt flöde – är sällsynta juveler i vår ljudstarka värld där musiken mer och mer blivit redskap för att hamra in kommersialismens mantra: konsumera mer!

- Marie Vazduh

Kejsarens nya musikkläder

(efter en essay av den indonesiske kompositören och pianisten Ananda Sukarian, som lever och verkar i Spanien.)

"Det är inte tillräckligt att bara kladda på Mona Lisa, för det dödar henne inte. All gårdagens konst måste förstöras." – *Pierre Boulez*

"Det som inträffat är alla tiders största konstverk - att andas i ett slag åstadkommer vad vi i musiken ej kan drömma om, att de tränar sig i tio år som vansinniga, fullständigt fanatiska inför en konsert för att sedan dö. Det är det största konstverket i hela universum. Jag skulle inte kunna överträffa det."

- *Karlheinz Stockhausen* om attackerna 11 september 2001

Kompositörer som dessa är etablerade som några av 20-e århundradets största. Deras musikverk, som skrevs mest under 50- och 60-talen "för framtiden" är fortfarande ohanterbara för publik och solister. Deras verk finns fortfarande inte på repertoaren. De har ännu inte vunnit samma respekt som en Bach, en Schumann eller ens som en deras samtida Sjostakovitj eller Stravinskij. Vari ligger då deras storhet?

Svaret är enkelt. De lyckades skaffa sig en ställning vari de helt kunde leva på statliga bidrag och stipendier och kontrollera det etablissemang de levde på av akademiker, kritiker och kulturpolitiker. De är "stora" enligt sina kolleger i dessa kotterier men inte enligt musiker och publik. I själva verket är deras musik skriven MOT musikerna och publiken. 1900-talets dominerande abstrakta modernism i alla konstformer är inte konst utan antikonst. Det är inte kultur utan antikultur, i synnerhet när den (som under en Pierre Boulez' ledarskap) uttryckligen predikar förstörelse av allt som överlevt gårdagen.

I själva verket är de bara egoistiska opportunisterna vars huvudsyfte är girigheten efter statliga bidrag och makt över kulturen för att få mera bidrag och stärka sin kulturpolitiska etablering av en personlig egotripp, medan kulturbidragsbetalarna (alltså skattebetalarna) aldrig får veta hur det fungerar. Det mest typiska exemplet är troligen Pierre Boulez' IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique*) för 90 miljoner francs 1969, som sedan dess kostat skattebetalarna 15 miljoner francs om året att underhålla. Det är en gigantisk underjordisk *high tech* musikbunker det handlar om invid *Pompidou Centre* i Paris, speciellt konstruerad för fabricerandet av modern musik. Inte ett enda musikverk

producerat i denna bunker har nått ut på någon repertoar.

Likväl är Pierre Boulez bara ett exempel ur högen. Han är åtminstone framstående som dirigent med en dryg meritlista av klassiska kompositörer på sin repertoar i såväl inspelningar som konserter, men till exempel i Polen kan polackerna berätta mycket om en Pendereckis eller en Lutoslawskis (etablerade atonala kompositörer) totala korruption.

Det verkar dock lyckligtvis som att vi är på väg ut ur denna 'skräpkonstkult'. Folk har helt enkelt börjat få nog av all bluff- och skräpkultur och vill höra melodier igen i stället för oväsen och se skönhet i stället för skrot och skräp. Ingen kan lura barnet, som alltid finns där mitt i folkmassan och inte kan låta bli att utropa så att alla hör det: "Men kejsaren har ju inga kläder!"

Musikinsändare: "Härmed säger vi upp prenumerationen, då vi inte längre orkar med Fritänkarens tjugatiga intolerans mot den moderna musiken."

Intolerans? Tyvärr är det inte så enkelt, min vän. Naturligtvis är det oss motbjudande att kverulera om den moderna musiken, men vad skall man göra när man utsätts för daglig tvångsmatning som man inte mår bra av? Skall man då bara svälja den hel och hållen fastän den gör ont, är giftig och skadlig, vara snälla och tåla och finna oss i att idolmusiker ges världens största scener för att omsätta miljoner på att ge folk hörselskador genom skrik och skräll och bredda marknaden för droger och låta så djävligt som möjligt, medan riktiga musiker nödgas leva under existensminimum och vägras utkomst för att seriös musik inte är lönsam och publikfriande, läs vulgär, tillräckligt? Är det rättvist att bara rika och redan etablerade artister skall ges utrymme på en korrumpierad exkluderande marknad, där musikestetisk kvalitet, kompetens och kunskap inte har något värde, då sådant inte är direkt säljbart? Är det demokratiskt? Därför försvinner naturbegåvade musiker och melodiker ut i ingenstans medan vi plågas av den etablerade skvalmusiken i alla media och offentliga ställen, som bara blir mera omusikalisk hela tiden, medan det som hade kunnat bli riktig musik förträngs, slås ut och begravs levande. Vem bryr sig? Tydligen inte ni, fru försvinnande prenumerant.

Musikinsändaren: "Du är nog bara avundsjuk på rockmusikerna som tjänar hur mycket pengar som helst på banaliteter medan du aldrig tjänat något på din neo-klassiska musik. Därför tål du inte rockmusiken."

Ursäkta mig, men musik handlar inte om pengar. Musik handlar bara om musik. Om folk tjänar pengar på att göra mycket oväsen och ståhej kring att åbäka sig och tillfredsställa sin exhibitionistiska fåfänga, så handlar det inte längre om musik.

Den populära musiken hade ingen trognare lyssnare än jag så länge den var musik, men ungefär i mitten på 1960-talet våldtogs den av drogsubkulturens överdrifter och ursparningar och har aldrig hittat rätt igen. Under hela 1970-talet dominerades pop- och rockmusiken av drog-, sex- och våldsbudskap, vilket förblivit den hårda elektroniska populärmusikens huvudsakliga budskap sedan dess. Jag tycker inte om rockmusik mest för att jag tycker att elgitarrer låter för djävligt, den elektriska förstärkningen av stränginstrument till omänsklig volym tar bort musiken och ersätter den med ren oväsensstress som nästan ofelbart måste ge hörselskador med tiden. Är det musik? Jag har alltid respekterat och uppskattat alla akustiska instrument, men det elektriska förstärkningstillskottet förstörde dem. Är det musik, när den består av att föra så mycket oväsen som möjligt under akrobatiskt fjantande och krampaktigt skrikande och stroboskopiskt fyrverkeri ämnat att utlösa epileptiska anfall? Är det musik, att artisterna

helst skall vara påblåsta av så starka vindmaskiner som möjligt? Är det musik, när publiken anmodas att göra sitt bästa för att överrösta artisterna med skrik och oväsen och dionysisk hysteri? Är det musik när det inte längre spelar någon roll hur falskt eller hur hest sångaren sjunger, bara han skriker? Jag har aldrig ångrat att jag vände den showvärlden ryggen definitivt för 43 år sedan, medan jag beklagar alla som fastnat i den och låtit sig duperas av dess totala ytlighet, vulgaritet och meningslöshet. Det fanns underbara musikartister inom populärmusiken före 1965, som *the Kingston Trio* som spelade akustiska instrument samtidigt som de sjöng trestämmigt, som Acker Bilk och till och med Cliff Richard, som håller än idag då han aldrig föll för drogkulturen; och märk väl, att *the Beatles* och deras musik började i en sjabbig källarlokal i hamnstaden Liverpools sjaskigaste kvarter, och deras musik höll ända tills just pengar och överdrivna inkomster framtvingade deras splittring.

Svar till 'Opus' om Gunnar Coldings "Baklängespolkan"

(Denna uppgörelse med den atonala musiken har funnits på nätet i tre år under varierande titlar, som 'Nutida kultur' och 'Disharmonikerna', och har nu utkommit i bokform.)

Det upprörande med Gunnar Coldings bok är att han i sak har rätt. Den atonala musiken är inte musik, har aldrig varit det och kan aldrig bli det. Musik består av melodi, harmoni och rytm, medan den atonala musiken från början vinnlade sig om att skrota de första två och helst också den tredje komponenten. Resultatet blev en dödfödd dagslända som aldrig ens kunde flyga, då den själv plockat av sig vingar och ben. Den är närmast att betrakta som ett historiskt fenomen parallellt med mänsklighetens mentala och kulturella ursparning i och med det första världskriget, från vilken universella mentalsjukdom mänskligheten och kulturen ännu inte har hämtat sig, då det ännu idag över huvud taget får förekomma atonal musik i offentliga sammanhang. Det mest beklagliga i denna förvirring är det faktum, att generationer musiker gått förlorade i påtvingad skyldighet att slösa bort sin energi på att fördjupa sig i atonalismens svarta hål av nonsens på bekostnad av tonal utbildning och utveckling. Moderna kompositörer kan ju ofta inte ens läsa och skriva noter, då det är "onödigt" med de moderna hjälpmedel som finns, ett resonemang jämförbart med att författare inte längre skulle behöva vara läs- och skrivkunniga. Första världskrigets "förlorade generation" har sin motsvarighet i dessa i tolvtonsmusikens och den abstrakta konstens alla talanger som gått förlorade i jakten på ingenting.

Vad som främst måste väcka ens empati i atonalismens meningslöshet och tragedi är alla de stackars musiker som i nästan ett århundrade ofrivilligt tvingats delta i framförandet av antimusik, som alltså gått stick i stäv mot vad de satsat sina liv på, och som dessutom samtidigt utgjort en tortyr för deras känsliga öron.

Atonalisternas ursäkt, att den tonala musiken inte kunde utvecklas vidare, är rent nonsens. Melodin är stommen i all bestående musik, och den sista melodin kommer aldrig att bli färdig. De sista tonala mästarna, som Puccini, Sibelius, Rachmaninov och Ralph Vaughan Williams, påvisade helt nya utvecklingsmöjligheter inom gamla formers ram, för att inte tala om filmmusikens möjligheter med namn som Bernard Herrmann, Nino Rota, Maurice Jarre och Michel Legrand.

Mera märkligt är att inte fler ledande musiker påvisade atonalismens ihållighet och brist på substans och utvecklingsmöjligheter. Kurt Atterberg och Sixten Eckerberg hörde dock till dem som gjorde det, liksom även världsdirigenterna Bruno Walter och Ernest Ansermet.

Det handlar bara om självklarheter. Duke Ellington föllde en gång det odödliga musikaliska

axiomet: "Om det låter bra, så är det bra." Konsekvensen är, att om det inte låter bra, så är det inte bra och inte värt att framföras offentligt. Så enkelt är det.

Man frågar sig varför Sverige i vissa avseenden skulle bli värst i den musikaliska utarmningen genom atonalismens usurpatoriska etablering. Både Danmark och Finland till exempel har särskilda radiokanaler för enbart klassisk musik 24 timmar om dygnet. I Sverige (med undantag för lördagskvällens operor och Vasilis Bolonasos på söndagsmorgnarna) kan man bara vara säker på att få höra klassisk musik i P2:s natradio (24.00-06.00), som är en internationell samsändning.

Bokrecension:

"Baklängespolkan går" av Gunnar Colding

Gunnar Coldings bok, den första i sitt slag i Sverige, är högst sensationell. För de som trott, att den atonala musiken var den enda utvecklingsbara vägen efter högromantiken, tar här grundligt miste. I Sverige blommade den nationella skolan upp med Alfvén, Atterberg och Rangström, Peterson-Berger och många fler och efterträds av de sk Trettiotalisterna. All denna musik äger fortfarande stor popularitet, något som den atonala musiken inte ens kommer i närheten av. Ett friskhetstecken är att flera atonala tonsättare nu börjar överge denna stil.

Den atonala musikens utveckling behandlas utförligt av Colding, som radar upp mängder av vetenskapliga insikter, undersökningar och uttalanden om den intellektuella antimusiken. Otaliga musiker har frågat sig varför de måste spela något som konsertpubliken aldrig har tagit till sitt hjärta. Orkestrar och kulturmyndigheter har trots detta hela tiden känt sig tvingade att beställa verk av atonala tonsättare.

Coldings bok är vass, orädd, oerhört insiktsfull och fylld av "fallbeskrivningar" ur vårt moderna musikliv, inte sällan med dråpliga poänger. Den kommer givetvis att reta upp diverse småpåvar inom kulturens område, men den kommer också att få många som säger: Äntligen har någon skrivit det som alla egentligen tycker! Denna bok kommer att bli en av decenniets mest väsentliga musikböcker, och den borde översättas och spridas till hela EU. Jag har läst den flera gånger och kommer att läsa den igen, bara för att finna, att vi äntligen har en bok på vettig svenska, som utan förbehåll går rakt på sak och säger det som ingen har vågat säga förut.

Erik Lundin, tonsättare

Ur kulturdebatten om problemet med dålig musik

"Saken är enkel. Stockhausen, von Webern, Schönberg, Blomdahl, Alban Berg och alla andra atonala tonsättare är döda, medan Bach, Beethoven, Brahms, Tjajkovskij och alla gamla klassiska tonsättare fortfarande lever i sin musik, som fortsätter att vara universellt älskad blott för sin kvalitet i melodik, harmonik och skönhet. De som envisas med att vidmakthålla atonalisternas musik genom konstgjord andning har inte fattat att deras patienter var döda från början.

Om en som utger sig för att vara skomakare inte kan laga skor är han ingen skomakare. Detsamma gäller kulturen. Kan man inte, så är man inte. Det handlar närmast om hantverk — behärskar man inte hantverket är man ingen hantverkare. En sångare som inte kan sjunga rent är ingen sångare, och en musiker som inte hör skillnaden mellan dur och moll är ingen musiker. En kulturarbetare som bara producerar skräp är ingen kulturarbetare men skräpproducent. Problemet är att kulturen är

översvämmad av skräpproducenter som utger sig för att vara kulturarbetare, gör anspråk på att vara det, kräver pengar för att påstå sig vara det och är, om de får pengar för det, rena bedragare. Tyvärr handlar nästan all modern musik och konst om etablerat bedrägeri satt i system, varför det får fortsätta förekomma bara för att ingen vill bråka om saken med att avslöja bedrägeriet, tills undantagsfall uppstår som chockerar allmänheten med att avslöja självklarheten att nonsens är nonsens."

Inläggen är hämtade ur en debatt i Gefle Dagblad från början av december och handlar, som framgår ur innehållet, om den dåliga musikens dominans i samhället (med påtvingad skrikig skvalmusik i varenda krog och restaurang och nästan varenda affär och omusikalisk nonsensmusik fullständigt dominerande i radio/TV, medan musik som låter bra, gammal eller modern, är satt på undantag och i princip bannlyst utan annan anledning än att den dåliga musiken tillåtits etablera sig, dominera och lägga beslag på de ekonomiska resurserna). Som belysning av kulturens nedgång i Sverige kan exemplet Göteborg anföras, som ändå är Sveriges musikaliska huvudstad med dess nationalorkester och 700,000 invånare, att där finns numera bara en affär där man kan finna klassisk musik, medan det i Bonn i Tyskland med 200,000 invånare minsann inte råder någon brist på klassiska musikaffärer med brett sortiment som konkurrerar med varandra. Man minns hur det var förr med Waidele vid Arkaden med noter, skivor och instrument i flera etager och Hartelius musikaffär bara några kvarter ifrån...

Vad har vi idag? Etablerad tolvtonsmusik som bara kan ha den effekten på förekommande lyssnare att de måste avskräckas från allt vad seriös musik heter, om sådan skall gälla som seriös, medan alternativet är den vulgära skvalmusiken som egentligen bara handlar om skrik och oväsen, medan det samtidigt finns dussintals aldrig framförda operor av gamla mästare som Smetana (8 operor), Dvorak (10), Tjajkovskij (10), Rimskij-Korsakov (15) och andra som faktiskt låter bra och är direkt njutbara, som av någon anledning aldrig ens givits någon chans i vårt trots allt musikaliska land, som om kvalitet inte bara var satt på undantag men indirekt förbjuden bara för att motsatsen tillåtits etablera sig. "*A dog's obeyed in office*," för att tala med kung Lear...

Apologi för musiken

En kollega, som laddat ner mina 18 pianoballader m.m. från nätet och faktiskt avlyssnat en del av dem, har fällt den kommentaren, att musiken lider av pre-Schönberg och Webern-komplex och alltså inte är uppdaterad.

Tidigare har man av professionella musiker fått den nedsättande kommentaren, att musiken lider av att påminna om Rachmaninov, som är att betrakta som otidsenlig.

Sådana kommentarer motiverar en att åtminstone fälla något ord till försvar för musiken mot dess anklagare.

För vad sådana kommentarer innebär är ingenting mindre än en anklagelse mot musik för att den är musik.

Schönberg och Webern är nämligen inte musik, och har åtminstone inte rätt till pretentionen att kräva av åhörarna att den skall uppfattas som musik, då dessa nämligen inte kan göra det med den bästa vilja i världen.

Härmed åsyftas naturligtvis bara sådana verk som den ospelbara ohörbara och ofullbordade operan "Moses och Aron" och sådana stycken av Webern som bara har den fördelen att skryta med att de inte pågår längre än cirka 16 sekunder eller mindre.

Andra har liknande pretentioner att ståta med, när de kräver att Black Metal och dylikt måste spelas med så maximal volym som möjligt, så att hela världen skall tvingas höra den och förstå att det verkligen är musik, fast den bara består av hysteriska skräll och skrik in absurdum.

Är det då ett brott att falla tillbaka på Beethoven och framhålla att musiken aldrig har blivit bättre än sedan hans tid och hans åtföljande romantikers, från Schubert, Schumann, Mendelssohn och Chopin till Verdi och Wagner, Puccini och Sibelius och faktiskt ända till och med Richard Strauss, men knappast längre?

Är det ett brott att hålla sig till musik som låter bra och ta avstånd från musik som låter för djävligt? Det är lätt att göra musik som inte låter något vidare, medan det krävs en kompositör av rang för att det skall låta bra.

Och är det då ett brott att envist hålla sig till den musiktraditionen som kompositör, alltså vidmakthållandet av melodi och harmoni som musikens egentliga beståndsdelar, med uteslutning av motsatsen utom på sin höjd som sporadiska kryddor?

Den moderna musiken som utesluter dessa element är likvärdig med serverade maträtter typ kanel utan risgrynsgröt, cayennepeppar utan mat, rått salt eller torrt vatten.

Det går inte. Folk går inte på sådant – i längden.

Vi förespråkar därmed en total skrotning av all icke-musik, alltså all musik som saknar melodisk och harmonisk uppbyggnad, för att den riktiga musiken, den som är uppbyggd med sådant, skall få en chans att komma till sin rätt.

Faktum är, att vi tål att höra Vivaldi, Mozart, Beethoven och till och med Sibelius i all oändlighet. Vi tål inte att höra atonal musik, skrällande elgitarrer och heta skrik ens i bråkdelen av en oändlighet – allra minst om den kräver maximal volym och att få fungera som folklig hjärntvätt på alla restauranger, megaaffärer och andra offentliga ställen utan att ge folk någon chans till tystnad omkring sig någonstans, vare sig de vill det eller inte.

Fragmentering

Melankolin var alltid mitt temperament
på gott och ont, för mig var sorgen alltid vacker,
och det här med vemod är för mig en medicin mot verkligheten.
Våra liv är bräddade med möten och premiärer
som dock alltid avslutas med avsked och dess smärta, som blir kvar.

Som något av en flykt från verkligheten och en lisa mot dess grymhet
hängav jag mig åt musiken, där jag fann "en högre sannings skönhet"
än all den brutalitet som tagit över dominansen i vår värld,
men ack! min mänskliga beskaffenhet var ej tillräcklig för musikens ideal,
min kropps och händernas begränsningar blev en förödande komplikation,
ett handikapp i högerhanden gjorde mig till livstidsinvalid,
en skada som med åren bara tilltog och blev svårare,

så att jag under mer än 20 år försökt och sett mig nödsakad
att avstå från musiken med ett vemodigt farväl för alltid.

Det har inte gått. Jag bara måste kämpa vidare mot omöjliga odds,
och därför har jag aldrig gjort karriär och aldrig nått en stor publik.
Vad gjorde jag för fel? Jag levde för min kärlek
för musiken och för konstens skönhet kanske alltför intensivt,
åsidosättande allt annat, jordisk kärlek, välfärd och karriär,
men jag har aldrig kunnat ångra mig. Om det är någon mening
med det som man lider för, så kan ej någon smärta bli tillräcklig.

Nu i dagarna har det treåriga projektet med inspelning av samtliga mina pianokompositioner digitalt på mitt 50 år gamla slitna piano bland annat för utgivning på YouTube och Spotify fullbordats, därmed är den tyngsta delen av redigeringsarbetet avklarad, och det återstår bara själva den praktiska utgivningen, som dock kommer att ta tid. Hittills är ungefär halva produktionen redan tillgänglig på YouTube under mitt egna namn.

Krisen på YouTube (*"The Copyright Jealousy Witchhunt Syndrome"*)

Brevet till YouTube (i översättning):

"En påminnelse: Sedan juli har jag blockerats och kan inte längre ladda upp min musik. Detta är mitt tredje försök att försöka väcka er uppmärksamhet på problemet. Vem som än läser detta måste inse det orättvisa i situationen, och om ingenting görs åt saken kan det bara betyda, att YouTube ignorerar problemet.

I bästa välvilja laddade jag upp några gamla klassiska filmer med mer än 50 år på nacken för att dela dem med mig och alls göra dem tillgängliga, då de var så gott som omöjliga att hitta någonstans på nätet. De togs ner den ena efter den andra, då de tydligen utan att jag varit medveten om faran inkräktade på någons copyright. De tre filmerna var "The Magic Box" (1951), "Oh, Rosalinda!" (1955) och "Lola Montez" (1955). Den sista var copyrightad av Gaumont i Frankrike, men när man sökte filmen hos dem fanns den inte längre ens till salu på DVD. De andra två ägdes tydligen av något televisionsbolag, som, om de sände dem i TV, utan tvekan styckade upp dem med TV-reklam. Jag ville bara dela med mig av gamla kvalitetsfilmer av svår eller ingen tillgänglighetsgrad, då jag tyckte de borde vara tillgängliga för alla för deras tidlösa kvalitets skull utan någon tanke på någon fördel eller vinst. Till min stora förfäran ledde detta "förskräckliga brott" till en bestraffning genom en inskränkning av alla uppladdningar till högst 15 minuter, vilket gjorde all vidare uppladdning av min egen musik omöjlig. Orättvisan i situationen accentueras ytterligare genom att jag är 63 år gammal och bara intresserad av att ladda upp klassisk pianomusik av egen fabrikation eller i egna inspelningar av tidlösa universella stycken mer än 100 år gamla, och då jag aldrig hade någon avsikt eller dröm om att någon kunde ha något emot det.

Misstaget: När jag fick den första varningen 11 maj hade alla de tre filmerna redan laddats upp. Naturligtvis avstod jag genast från att ladda upp någon mera film alls. Icke deto mindre bedömdes de tre uppladdningarna som tre olika förseelser som två gånger upprepats, vilket ledde till en automatisk

bestraffning för upprepningen av förseelsen, fastän det inte varit någon medveten sådan. Jag upprepar, att jag hade inte en tanke på att jag kunde göra något fel i detta, tvärtom kände jag det som att jag gjorde en kulturell insats. Det faktum att filmerna var mer än 50 år gamla innebär även, att deras ursprungliga skapare för länge sedan varit avlidna, medan endast andra än upphovsmännen fortfarande kunde dra någon vinst av dem.

Jag hade ingen tanke på att kränka den copyright som finns utsatt i själva filmerna, som jag laddade upp utan förändringar, och om deras gällande copyright inte fanns utsatt var det inte mitt fel, och i sådana fall kunde ingen gissa vems copyright det var.

Det har gått en månad sedan jag senast överklagade om detta och två månader sedan mitt första försök att uppmärksamma problemet, men ingenting har hänt, och mina inlägg har inte besvarats. Tvärtom, enligt senaste uppdateringen kommer min blockering att gälla ända fram till den 19 juli 2015. Jag ber om amnesti för kulturell altruism och bildningsfrämjande. Jag har ingen avsikt att försöka ladda upp gamla ovanliga bortglömda klassiska filmer igen, och för övrigt: om uppladdningarna inte vållade någon skada och helt saknade vinstmotivation, är då inte bannlysningen ett brott mot den mänskliga rättigheten av yttrandefrihet på internet?

Vad man kan råka ut för bara för att man ville dela med sig och främja gamla sällsynta klassiska filmer!”

Michael. Jag vet inte om lagar och bestämmelser när det gäller film, och inte om vad för policy YouTube har. Vad jag vet är att det gäller som följer för musik:

Ett verk är fritt och man behöver inte betala ncb-avgift (eller motsvarande till andra bolag i andra länder) då en kompositör har varit död i 50 år.

Tidigare har det varit så att man har kunnat använda inspelningar som varit äldre än 50 år för nytugivning på t.ex. en samlingskiva, kanske har detta ändrats, och kanske gäller andra lagar för film.

Vet inte vart du skall vända dig för att få vägledning. Bäst är att kontakta STIM, de vet ju allt om musik, kanske de kan vägleda dig till de som vet allt om rörlig bild.

Christian. Reglerna för film är tydligen, att copyrighten gäller till 70 år efter att regissören, kompositören och manusförfattaren avlidit. Sedan är det fritt fram, men nätet kryllar av filmer som struntat i detta, i synnerhet YouTube. Man ska nog ha otur för att bli ertappad och föremål för vidtagna åtgärder, i synnerhet om det gäller gamla sällsynta filmer, men nätet kryllar även av tomma luckor efter avrättningar... Det må vara hänt med filmerna, olycksfall i arbetet, men det är onödigt av YouTube att låta det gå ut över musiken genom blockering.

Om melodins huvudroll i musiken.

"Melodin är musikens hjärtenerv. Det musikteoretiska hantverket med kontrapunkt kan varje musiksnickare lära. Men de geniala melodierna är inspirationens verk och icke var mans sak.

Det behövs en musikkonstens förnyare, som låter harmonins toner sväva kring underbara melodier i tvångslösa former, som låter melodin få intaga sin plats i de stora verken, som låter melodin få fylla den centrala uppgift som tillkommer den. Melodin i sin orkestrala infattning betecknar, när den står som högst, också höjdpunkten av musikalisk konst. Orkestreringstekniken gör starkaste intrycket, när ett

visst slags instrument får tydligt framhäva melodin, under det att övriga instrument följa egna tongångar ägnade att likt ett fint ciseleringsarbete väva ett kongenialt klangmönster kring monogrammet."

– Henri T. Laurency

Slutkommentar, av Johannes B. Westerberg

"Jag har studerat den senaste utformningen av dina musiksamlingar på nätet och kommit fram till att där saknas en artikel. Utan din tillåtelse har jag skrivit ett förslag till den saknade artikeln, nämligen den om dig själv som musiker, som du härmed fritt får omredigera och göra vad du vill med.

Christian Lanciais liv som musiker

Av en tillfällighet fördes han i min väg första gången när han samtidigt befann sig på höjden av sin musikaliska utveckling och på botten av sin sociala misär. Precis som hjälten i hans roman "Vraket bortom horisonten" när denne först blir funnen av sin personefterforskare var Christian då inneboende hos ett räligt fruntimmer i en slumavkrok av staden som stod inför sin rivning. Han hade fått sparken som organist i katolska församlingen året innan och levde helt på bara pianoelever och -stämningar, men han befann sig på toppen av sitt musikaliska skapande och skulle ännu utvecklas som musiker i åtta år.

Det var när denna utveckling tog slut som jag definitivt grep in i hans liv och blev hans litterära medarbetare och rådgivare 1988. Det var då hans handikapp blockerade hans vidare utvecklingsmöjligheter, så att han som pianist måste resignera i och med insikten om hur han aldrig i önskvärd grad skulle kunna behärska Beethoven och Chopin. Redan hans lärare hade tydligen 20 år tidigare framhållit detta för honom, men han hade ändå satsat på musiken, vars utmaning bara sporrade honom hårdare med sina praktiska oöverkomligheter.

Hans handikapp var flera. För det första var han lika dyslektisk när det gäller noter som motsatsen när det gäller effektiv litteraturläsning. Därför hade han alltid brukat lära sig all exekverad musik utantill. Värre var handikappet med den dåliga högerhanden, som aldrig ville lyda order och med åren blev allt omöjligare att synkronisera med den vänstra. Det var detta hinder som definitivt blev oöverstigligt 1988, men först då backade han inför det. Anledningen till detta handikapp har spekulerats i. Var det för att han som tolvåring, när han började ta pianolektioner, alltid bar sina tunga skolväskor i den handen? Var det för att han alltid skrivit så flitigt med den handen? Eller var det ett medfött anatomiskt eller neurologiskt fel? Det kan ha varit alla dessa anledningar och flera.

Därtill kom benbrottet i tummen för tio år sedan och ett fastnat långfinger i en gräsklippare 2002, vilket han dock lyckades rädda ehuru med berövad känslighet. Lägg till detta ett kroniskt tintinnitusbrus i vänster öra, som han kallat "mitt ständiga gnissel i maskineriet", alltsammans skador för livet.

Ändå var han anställd som Göteborgs synagogas organist i fem år tills han själv bad om avsked, och ändå hade han pianoelever i femton år, tills han började resa för mycket. När jag lärde känna honom var han aktiv i tre körer av vilka en var Göteborgs symfoniska kör med daglig närvaroplikt under konsertveckorna. Ännu idag är han aktiv sångare i två körer, ibland tre. Han har heller aldrig slutat komponera romantiskt-tonalt om dock nästan enbart för piano, som han alltjämt dagligen sitter vid i en eller flera timmar.

En annan romanhjärte som förekommer i ett av hans tidigaste verk är en ungersk balettdansör som skadas när Budapest bombas i andra världskriget, varvid han aldrig mera kan dansa men dock fortsätter

komponera koreografier. Av sina vänner dras han in i underjordisk politisk verksamhet mot kommunisterna, vilket slutar med att han en natt hämtas och förs bort till Gulag. Novellen är kanske omedvetet självbiografisk i sin skildring av en konstnär som oförskyllt förvandlas till krigsinvalid och tvingas leva under ödets förtryck men ändå envist fortsätter göra det bästa av saken.

Till detta kommer då hans svåraste handikapp, som är hans fattigdom. I princip har han aldrig levt över existensminimum men alltid under. Samtidigt som han fick sin underbetalda organisttjänst i synagogan drabbades han av en skönstaxering för att myndigheterna inte trodde på att han levt på så litet som han plikttroget uppgivit i sina deklarationer. Kafkaprocessen ledde till indrivning, kronofogden, ekonomisk ruin, socialen och magsår, vidare till Försäkringskassan och förtidspension vid 40 års ålder. Han har landets lägsta möjliga pension men menar sig sedan dess ha levt bättre än någonsin tillförne. Ett fadersarv gjorde det möjligt för honom att resa, vilket kanske i ännu högre grad inneburit hans räddning genom åtminstone periodiska frigörelser från det negativa kontrollsamhällets inskränkthet.

1992 inledde han utgivningen av budgettidskriften "Fritänkaren", som hittills överlevt 13 års motgångar och inte enbart handlar om musik, litteratur och film utan även filosofi, politik och resor utom andra kontroversiella spörsmål såsom religion och metafysik. Han har aldrig accepterats av något förlag trots 36 års verksamhet och erfarenhet, försök och produktion av prosa och lyrik, dramer och essayer, historia och reseskildringar utom naturligtvis ständigt utvecklade musikartiklar.

Skönstaxeringsprocessen och hans litterära motgångar skulle jag vilja attribuera till ett fenomen som jag i brist på bättre namn skulle vilja kalla "det svenska syndromet" (då det så tydligt är besläktat med det internationellt uppmärksammade "Stockholmsyndromet"), ett fenomen som han råkade ut för redan i katolska kyrkan när han blev avskedad efter 15 månaders tjänst med ansvar för musiken till mässor på åtta olika språk utan att hans arbetsgivare kyrkoherden tog någon hänsyn till Åmannalagarna, som garanterar anställnings-trygghet. I skönstaxeringsprocessen ignorerade hans skönstaxerare fullständigt det faktum att han levde under existensminimum. Ett annat symptom på syndromet inträffade, när en polis arresterade honom som cyklist för att han avvek från körbana in på cykelbana till höger när det var rött ljus. Att han förde cykeln upp på trottoaren och avvek till höger om ljuset hörde inte till saken. Polisen som arresterade honom hade dömt honom i förväg och skulle prompt genomföra processen med böter och rättegång hur tokigt det än var. Syndromet består i en fullständig blockering av allt sinne för det självklara, varigenom en myndighet i blind åtföljd av vad som synes vara paragrafriktigt betar sig fullständigt bakvänt och genomför motsatsen till vad som vore rimligt och rätt. Sålunda måste organisten avskedas efter 15 månaders tjänstgöring eftersom han inte hade papper på att han kunde spela orgel. Sålunda måste han skönstaxeras fastän han levde under existensminimum då siffrorna i hans deklaration inte stämde eftersom Centrala Studiestödsnämnden uppgivit felaktigt skuldbesked. Sålunda måste polisen arresterar honom då han kom från körbana in på cykelbana när det var rött ljus fastän en sådan manöver bidrog till trafiksäkerheten. Och sålunda måste bokförlagen fortsätta refusera honom i det oändliga då det faktum att han redan konsekvent refuserats i 25-30 år ju måste innebära att han inte kan skriva. Sålunda måste man dra in honom i Kafkaprocesser då ju det faktum att han åtalats och skönstaxerats fastän han var oskyldig ju inte kan accepteras och måste kompromettera honom.

Jag lämnade Sverige 1992 för tretton år sedan och har aldrig ångrat det och aldrig återvänt."

– Johannes B. Westerberg, oktober 2005.

Tack, broder, för din kria, i vilken jag bara funnit små detaljer värda att korrigera. Dock vill jag gärna kommentera din intressanta teori om "det svenska syndromet", då jag måste ta för givet att detta fenomen även måste förekomma i andra länder, kanske framför allt inom det kommunistiska etablissemangen i Kina, eftersom Sverige på intet sätt är unikt.

I själva verket skulle man kunna beskriva syndromet som hela humanismens stora dilemma, då den kommit i kläm i samhällets tillkortakommanden när det gäller tillkrångling av grottekvarnens regelverk. Humanismen har alltid stått utanför samhället, dess utanförskap har varit dess styrka, då den därmed bevarat en distans till världens fåfänga och kunnat observera den utifrån och därmed kunnat bedöma den korrekt och rekommendera riktiga åtgärder. Inkorporerad i samhället måste humanismen bli förtryckt och förfördelad och i dagens tillkrånglade teknokratiserade värld hänvisad till nästan underjordisk existens och utsatthet i fattigdom, som ju är mitt fall just för att jag alltid slagit vakt om min humanism och därför ej velat fastna i grottekvarnssystemet. Det enda jag saknar i din kria är just belysningen av humanismens problematik, som är min egen problematik.

Vad är då humanism, frågar du. Det är att slå vakt om det mänskliga och det individuella. Det omfattar därför alla områden som har direkt med den mänskliga själen att göra, alltså framför allt alla fria konster och historia, som ju ingenting annat är än historien om människan och hennes bakgrund. I viss mån ingår också språk och allt 'humaniora' samt religionen i den mån den sätter individen i centrum, men humanismens hjärtpunkt kan kanske själva musiken vara, då den i sitt naturliga krav på renhet, harmoni och skönhet får fram det väsentligaste och bästa hos människan. Händel förklarade ju rent ut sitt syfte med sin musikutövning vara att göra människorna bättre. Musiken kan då sägas utgöra den högsta förädlingen av humanismen. I motsats till vetenskapen, som helt ignorerar människovärdet, är humanismen just människovärdets högborg och borde därför i alla sammanhang prioriteras. Utan människovärde finns det inget människovärdigt liv, och humanismen handlar egentligen bara om odling av människovärdet.

Ta dessa ord som mitt P.S. till din kria.

Tack än en gång,

Christian.

Musikens språk

Musikens språk är det enda transcendentala språket,
då det är det enda språk som förstås av alla språk utan förkunskaper.
Även den mest omusikaliska människa kan förstå en enkel melodi
och därav bringas till känslomässig reaktion av upplyftande slag,
vilket knappast något talat språk i samma mån kan göra.
Dock har musiken sin egen grammatik, ehuru enkel,
utan vilken musiken inte har någon mening.
Liksom en språksats måste bestå av subjekt och predikat för att alls ha någon mening,
kräver musiken melodi, harmoni och rytm.
En melodi kan vara utan harmonik och rytm men är då naken och behöver kläder.
Harmoniken är den fulländade kostymen, kläderna gör mannen,
medan rytmen gör den mera skräddarsydd och passande,
så att den kan klä vem som helst;
men med dessa tre komponenter, melodi, harmoni och rytm,
är musiken oslagbar som språk och tränger igenom överallt,
överglänser alla språk och förenar dem,
ty vilka språk och ord som helst kan sättas till musik.
Den inneboende kosmiska ordningen i musiken
är därtill så fullkomlig i sin natur och så ren i sin begripliga abstrakthet,
att den i regel alltid har en positiv, upplyftande och inspirerande verkan.
Den är i sig ett ideal i sin oantastliga abstrakthet,
den är, som Leonardo da Vinci sade, "det abstrakta konkretiserat",
och kan därmed sägas utgöra en förenande länk mellan idévärlden och verkligheten
med en sorts prometeisk funktion i en upplyftande verkan för människan.
Beethoven såg sig själv som en Prometheus,
som stal elden från gudarna för att ge den åt människorna.
Kort sagt, musiken har just det som alla språken saknar,
det där lilla extra,
som bättre kan förena alla språk och folk och nationaliteter
än vad någon politisk talare kan göra.
Säg det med musik, och budskapet går fram,
medan nästan alla predikanter alltid talat blott för döva öron.

Musiken.

Musik, du gudomliga väsen,
som lyfter var själ till odödlighet
genom blott din harmoni,
din natur av ren skaparkraft,
din fantasifykt, naturliga skönhet
och innersta kärna av uppbygglighet!
Genom Orfeus fick du de döda att vakna
och stenar att sjunga,
och David blev konung blott genom sin sång.
Men din renhet är krävande,
och utan denna din renhet är du ej musik.
Denna renhet kan ständigt bli renare,
och dina former kan ständigt förädlas.
Din skönhet kan vidareutvecklas ständigt,
och alltid skall du inspirera till nya oförglömliga melodier.
Ditt innersta väsen är själens renodlade skönhet
som framhävs igenom en disciplinerad struktur.
Allt är dödligt, förgängligt och fåfängt,
men renhetens sång i musiken skall aldrig ta slut.
Den skall tvärtom blott växa i evighet.