

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 hyggelige 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 hopplöse 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. Ackompanjemang är bara till som stöd för melodierna och har ingen talan eller mening utan dessa. Mitt ordackompanjemang 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

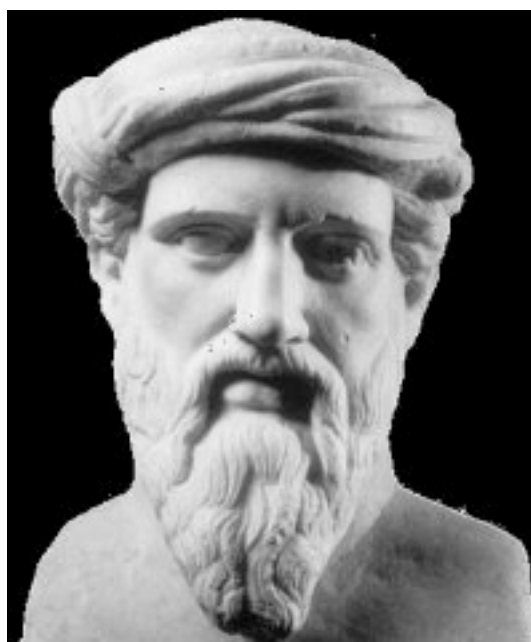
Harmoni är vad som de flesta filosofer är överens om att måste vara en förutsättning för skönhet. En enhet kan bara beskrivas som vacker om dess komponenter står i harmoni med varandra. Världen beskrivs som vacker och dess Skapare bedöms som God eftersom godhet måste verka i enlighet med sin egen natur, 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 sinnen 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 vattmig 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 följet 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 perversioner 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 ansevärt rykte 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 förehavanden över Senecas lik, som genom sin oanständiga verism väcker anstöt och chockerar ännu idag. Hans tredje överlevande opera "*Odysseus 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 berömda 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 tjuogoettåring 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 gudabenedade 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 diplomaten 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 börserna, 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 oförskämd 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 förklarar 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 upptornade 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 julatorium. 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 spirituell och känslig samtidigt som den är formfulländad och fullständigt ren men framför allt melodiös. 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 utsökteste 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 apå efter honom utan att lyckas och att han förblir dyrkad av alla organister och klaverspialister 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 raxalongerna, 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 förebrådde 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 Pietá* 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 ursparning, 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 ackompagnemang 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 kejsarlig 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 varjehanda slag (var och en noggrant karakteriserad, 80 år före Beethovens Pastoralsymfoni, 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 foliovolymmer 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 upptäckts 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 vespror och oratorier, då det kunde anpassas både efter solister och körer, och, framför allt, då kyrkobesökarna aldrig somnade till det. Det är alltjämt 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 framtingad 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 fåfånga, 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 ORIGINALLET (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? Själv 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.

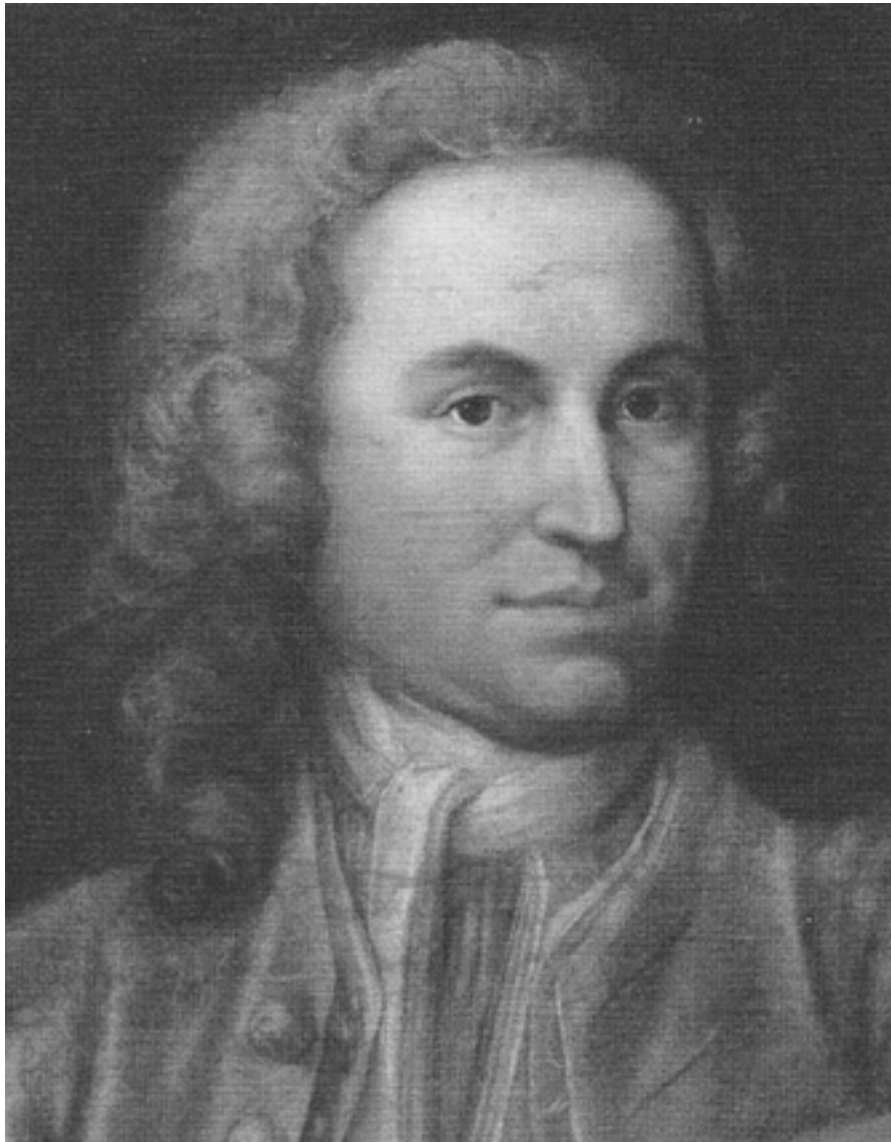
Naturligtvis kan man ur sådana noter utläsa alla möjliga "orenheter och oegentligheter", men det är fel att döma Monteverdi därefter. I stället bör man göra som man gjorde på hans egen tid, nämligen utläsa mer ur noterna än vad som står i dem, eftersträva Monteverdis klangideal och "*det rätta soundet*" 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 kottteri 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 outranssakligt 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 lyckosalighet 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 begraven, 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 kammarstråkensemble 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 dövhets, 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 aktningvärda 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 Sebastian's 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 Sebastian's frånfälle. Detta är nämligen en ovanligt vanhedrande historia. Hennes hem hade varit Johann Sebastian's 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 bortstudad 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 överflödig 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 fullödig 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 Mattheuspassionen 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 tvilling själar, 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 outrannsaktliga 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 ungarlen, 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 överflödigt 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 ungarlar – med slaganfall som följd 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, kyrkantaten *Dixit Dominus* och ett flertal andra liknande verk. När han som omväxling mot sina tjugitiga 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 människoeffter.”

”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 människoeffersreligioner, - och vilken religion har mera gjort sig skyldig till människoeffter 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 berömda 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. Konkurrensen 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 utspekulerad, 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 kärvare 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 oförskämda 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 gosröster 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 giften 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 sällsliv 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 sönerns 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 systems 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 musikedirektör 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 barnafödslar 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 önsknningar 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 tjatig, arkitekturen framstår som fyrkantig, och i längden kan man rentav få träsma – 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

stämningfullt 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 samlad 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 stämningmässigt passar in som ett oändligt smärtsamt ackompagnemang 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 klåpares 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 viktorianska stället, 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 värjféktare 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 tåga 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.



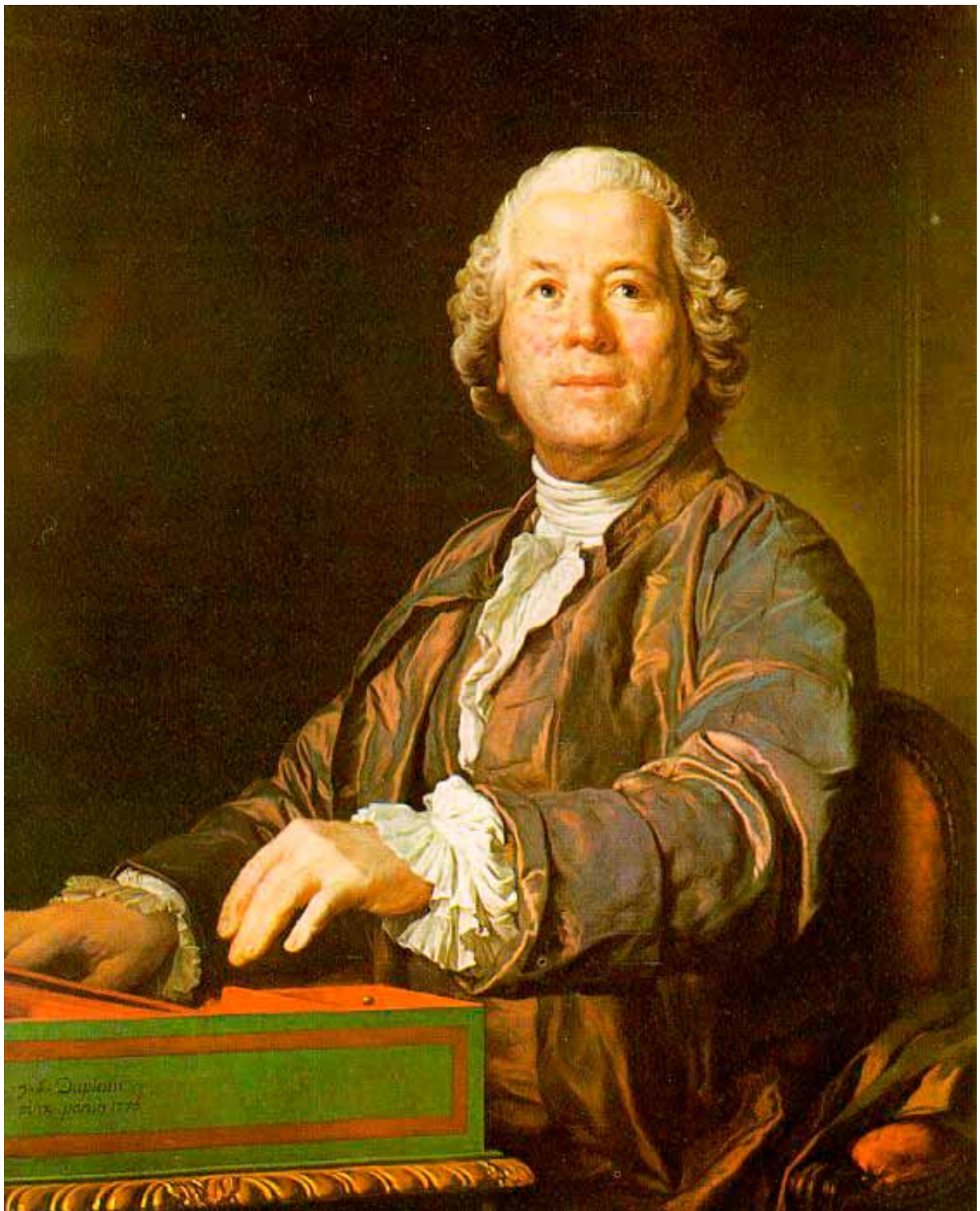
Christoph Willibald Glucks avgörande insats.

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. Själv 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 trettiotal 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 Flamencogitarrkvintettens 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 enkle 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 Kändlers 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 Esterházy, 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 värshuset 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 aktningvärda 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. Skålmarna 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 bajsa 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 teatrarna världen 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 frånfälle, 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 vandades 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 strapasserande 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 äventyrspaner, 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 halstarrig 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 mäsas som inte står Bachs stora mäsas 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 högtravande 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 mästertliga 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 latisnska 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 utpräglat 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 satsen, *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 aktningvärda. 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 urupfördes 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 musiklitteraturen 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

henne 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 offerar 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 offerad 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 Kreutzer-sonaten 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 feighet, 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 anpassningsförmåga, 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 hustryran 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 långta 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 utbölningsskap 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 stöttestenen 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 monstruösa 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.



Two oratorios.

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 Kreutzer-sonaten, Rasumovskij-kvartetterna, Waldstein-sonaten 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 örtagården, 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 uppbyggd. 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 hördelexpert 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 fångvaktaramanus 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 Pizarro 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. Pizarro 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 Pizarros oegentligheter. Nu får Pizarro bråttom. Florestan måste avlivas innan guvernören kommer.

Emellertid är som alla skurkar denne Pizarro 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 saliggörklaring 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 femtiomannaorkesterns 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 pianotrioverken. "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 när 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 örnns 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 oöversättligt 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 mässan 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 död. 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 pianokonserter 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" pianokonserterna 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 pianokonserter 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 ryggar 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 "*Spökrion*" 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 Beethoven-sonat 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 variations-sats 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 sävlig 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 pastoralsymfoni 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 ackompanjement, 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 ackompanjement – 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 ackompanjemangssats 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, samtidigt 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 påklistrade 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 Beethovensonat 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 inlets 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 substykke 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 signaturlmelodi, 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 knyckt, det är en engelsk slagdänga, och den är inte ens vacker. Men mellan denna banala melodis tjugiga 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. Tydligt 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 trumfäss 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 stämningmåleriet 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 varierar, 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 alla 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, enkannerligen 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 monstrum". 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 framfött Robert Schumann och hela dennes musik.

Den tredje satsen är sedan Beethovens mest mirakulösa variations-sats 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 kompensationsinne 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 ackompanjement. Denna innerlighet i tonen är emellertid något nytt och förebådar den sista sonatens "*non plus ultra*".

Den andra satsen bryter alla fördämningar med rätt 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 ödlig 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 undsluppit sig följande: "Gulspårarna där uppe, näktergalarna och gökarna runt omkring komponerade med," och det satte fart på alla världens vetenskapliga ornitologer, som genast hysteriskt började leta både gulspårar och näktergalarna 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 låte bestående av en sex gånger upprepad 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 hjälp 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 omiskännliga 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 *smyga* 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 smyga. 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 uteslutna. 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 böljande 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' häreffekter 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 förstålla 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 omiskännligt 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 outranssakligt 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 centerades 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 barnlig 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 tåga ihjäl.

De skador som denna film kan tänkas ha vållat gottgörs fullständigt av den österrikiska filmen *Eroica* från 1949 med Ewald Balsler 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 Balsler 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 kopian 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 mästerskap 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 förtvivelde 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 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 åvägbringa den oerhörd 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 utvecklats 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 självsvåldiga 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 österrisk 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 österriska 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 österriska 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, musikhörläggare
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 dumbhet.) 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, protesterar 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 fåfång 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 köttliga 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 Någoting 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 brödsmlor!

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 bästa 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 fåfång, 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 befällande 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 tyskheten i musiken. "Enleveringen från seraljen", "Fidelio" och Webers "Friskyttan" 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 utvikinigar 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 överantvarada 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, kompensation 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 mestaren?

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 medvetlös 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 ytlig 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 åtgången.

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 klandrigt 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 dåre!

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 gonorrhé 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 aktningvärd 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 offerar 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 dödsmärkt 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 framtvinga 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 drunknade

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 vid 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 koordinator 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 pedalanterning. Man tror att hans första nocturner kom till 1807, när han var 25 år, vilka blev hans sårmarke 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 (!) pianokonsert, 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 självsvaldigt 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 diletant 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 därjämte 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 spekulativ 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 försmäcka 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 armborstskytten 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 fångas 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 handlingens 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 recitativerna, som tyvärr är nödvändiga för handlingen, men värst är balettslagen, som tyvärr var obligatoriska enligt Parisoperans bestämmelser 1828. Avlägsnar man baletthoppandet, de musikaliskt meningslösa recitativerna 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???"

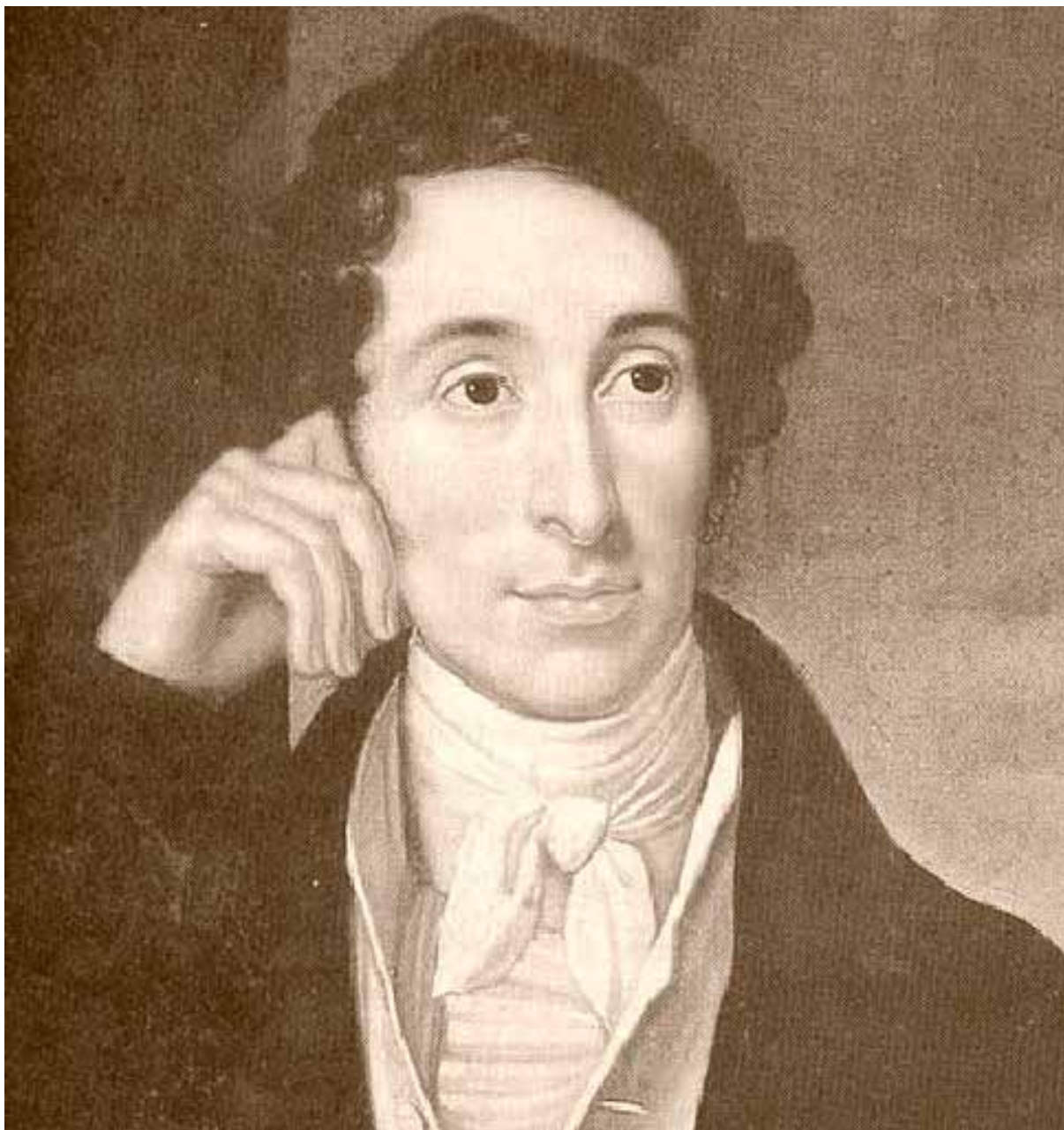
Operan hamnade omsider på is, och även om den långt senare togs till heders igen så blev den aldrig någon publikopera. Den brukar framföras ungefär på samma sätt som hans långt senare tillkomna "ålderdomssynder" "*Stabat Mater*" och "*Messe Solennelle*" i små sammanhang för mera exklusiva publik.

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 uppmärksammats. "Friskyttan" förblir hans trumfäss, men samma originelle mästerekompositör 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 geniens självupppoffring 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 mästertliga 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 utvecklingar 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 världsdirenten 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 musikkulturens 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 människorna 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 skylld 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 tröda 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 mästerskap 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 gänglig 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*" ("Sömngångerskan", 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 definitiva 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 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 sprödhet 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 månskensvärmeri har få besjungit med samma mästerskap, 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 pianohamraren 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 storhetyshysteri 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 självironisk 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 mästertligt genomföra sina patientroller. Sålunda hålls apotekaren sysselsatt eller utomhus hela bröllopsnatten tills han på morgonen måste fara bort på en affärsresa. Alla bröllopsgästerna 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 parafra 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 stördes 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 musikedramatiskt 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 Ludvig 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 franskromerska 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 fröjdat sig över Berlioz' utomordentliga trohet mot diktens pathos. Librettot 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 båscener. 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 påminna, och till ackompanjemanget av dem genomför Berlioz Didos långa underbart gripande och dramatiska dödsscen – kanske operalitteraturens underbaraste hjältinneavsked. Tragedin är total men värdig – som Berlioz själv och hela hans bittra och förtvivalade 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 nödtvungna arbetena för mina konserter kan knappt rycka upp mig ur min dysterhet, och jag betar 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 vänskapsförhållanden 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 svala — 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

uppbyggliga 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 musiksribent — 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 uppstår 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 leder 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 fröjdas 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 köror — 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 Radetzky-marschen, 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 besjalar 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 stormväder, 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 själviskhets 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 gnosat 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?

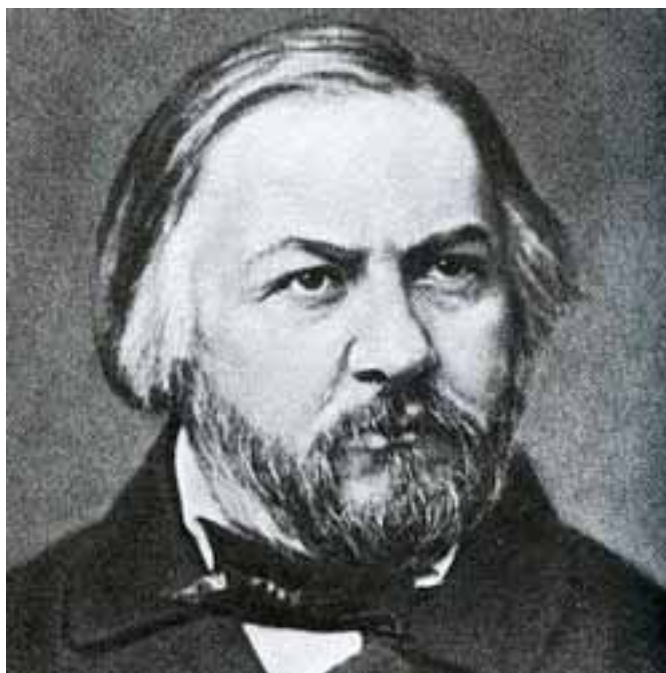
Ja, det är det som är fallet. Berlioz var tekniskt överlägset skicklig, hans instrumentationsteknik har aldrig överträffats, alla hans operor är tekniskt sett mästerliga och överlägsna, men där saknas det viktigaste av allt: den melodiska grunden, på vilken all musik står och faller. Berlioz förtjänar 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 gudabenedade 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.

Mikhail 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 jämnåriga 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 korrigeras 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 tillstympelse 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 viktorska 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. Matheuspasjonen 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 konststart 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 berömda 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 påsksöndagen, 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 omintetgöra 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 diletteranter 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 förtrogna, 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 trosöver 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" musikkiktning 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 frånfalle 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 skäligena 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 grammofoninspelningar 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 överdådlig 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.

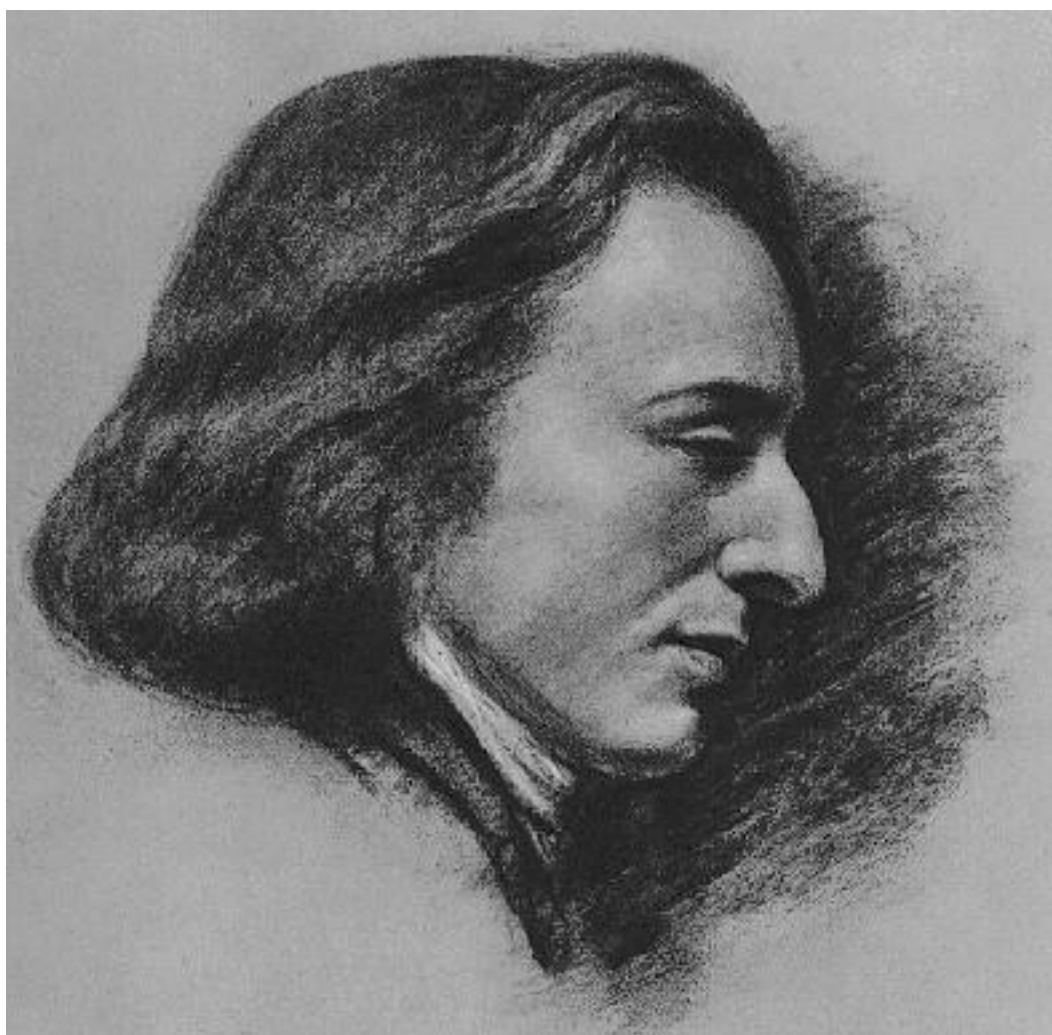
Man kan aldrig sjunga rytmiskt exakt. Härav uppstår rubatot, den rubbade musikaliska rytmen. Enligt representanter för denna musikaliska linje är musik inte musik utan rubato. De menar, att det är rubatot som ger musiken dess inre liv. Genom att inlägga egna rubaton i sina tolkningar kan solister och 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 mästernskap, 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 rubatoutsvängningar 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 solidarisera 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 självpåtagna 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-svärmodiga 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 otvivelaktigt ömsesidigt. "Hennes samvete kommer inte att anklaga henne för något av det som hennes vänner förebrår henne," var ungefär hans enda sakliga men inklämmande 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 Francomme 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 uppiktad 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 konserterna 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, Frèdèric 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 prövade 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 melodiös 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 kräkas, 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 dåre 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 sväldöd 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 ädelhet

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 oädel 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 ädelhet. Han var egentligen en minimalist som tidigt skrotade orkestern för att bara genom sitt eget instrument pianot koncentrera sig på att få fram enbart förädlat 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 oädel 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 ordning, 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 notrader 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 viktoriaiska 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 flyktning. 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 tiga, tacka och låtsa 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

storsinneten 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 Pegas. 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 aftonsoirée 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 afton. 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 mästerskap 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 "bit" 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 alltjämt 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 tjuugoåring, 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 tjuugoåring 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 oupphörligt 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 mistog 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 tjugoårsåldern 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 konst 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 armen 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 skabrösa 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 fördömelse* 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 brottning 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 Faustepoet 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 slavtjänst – Dvorak förblev alltid en naivt helhjärtat 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 mästerskap. 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 mäterlig 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 paradisisk 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 förläner diktverket en oavlatligt bestående 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 spirituellt 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 oföreglömliga 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? Självordsbombare? 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 anhållne 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 satsen 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 förrått 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 violinkonzerts 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 'morbid' 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 otymlig, ungefär som en dansande noshörning som inte kan hålla takten och bara trampar strutsen på tårna, men denna valhänta otymlighet lyses 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-ackompagnemang 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 samvetskval 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 stappar tsaren fram mot döden över tiljorna till ackompagnemanget 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 slocknade 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 omspannar 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.

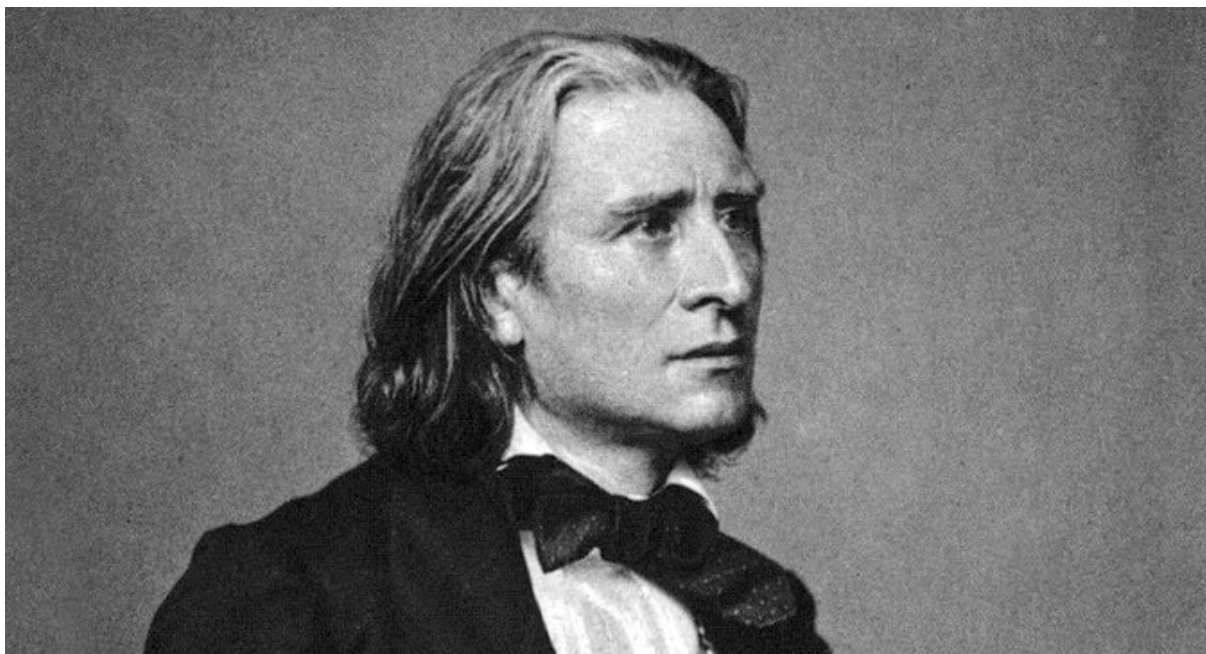
Ingen rysk opera har heller upplevat så många inspelningar. Den bästa menar vi att fortfarande är André Cluytens' från 1965 med Paris konservatoriums orkester och Sofias operakör, med Boris Christoff inte bara i titelrollen utan även både som den godmodige busen Varlaam och munken Pimen. Han var på 60-talet 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 prästvigga sig till katolsk abbe, upplevde två av sina tre barn med Marie d'Agoult dö i tjugoårsåldern 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 parafraaser 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 språngbrädan 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 utspekulerad 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 mästern biografen 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 breviarium, 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 lögner och legender som Liszt under hela sitt liv uppfann och odlade om sig själv ter sig även denna episod som ganska tveivelaktig, 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 konserttyden "*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 försäkras 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 spårat 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 decennier, 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. ”Svävar 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 biktbarns 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 geniens 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 problemhärdar 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 pojkdirömmar 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 vilshenhet 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 "Kysse". 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 oavslätliga 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 smattret av falskt stämnda 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 paralys 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 alltjämt oupptäckt, 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 (spelad 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 aktningvärda 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 imponerande 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 jämnogod 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 skrämmd 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 q'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 Mélisande*" 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 mästerskap 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 mästerskap som kanske den enda violinsonat som kan mäta sig med Kreutzersonaten. 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 trollbunden 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. Forsynt 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 svartsjukedramer som återges så realistiskt i "Carmen". När Bizet komponerade "Carmen" visste han alltför väl vad han gav uttryck för.

Det svåraste svartsjukedramat 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, skrädde 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. Oavslutliga 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 kylig 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 rådde 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 kvinnosjälar 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 Ludvig 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, Ludvig II stängde in sig i en sagovärld och gjorde sig oåtkomlig för all denna världens lumpenhet, vilket ledde till att han stämplades som sinnessjuk, fråntogs 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 Ludvig 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 klarsynte 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 tyfusedemi 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 pæron 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 pekoral 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 sublimes 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 självupppoffring 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 ältandet 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 brödsmulor 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 monarkens 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 karikatyrister 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 lycksökare 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 fantasi 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 författar 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 egennytta. 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 odysseé 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 mästars musik och i sin egen materiella framgång helt hade förlorat förmågan till eget nyskapande: en film som åskådliggjorde det alltid aktuella dilemma 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 självsvaldigt 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 pekoral 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 människoupfattningen; 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 pekoralens 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 genom 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 ödmjuka, 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 dilemman. 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 spekulaton. 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 karaktärsvag 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 omiskännligt 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 känslösvall 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 schlagermusik 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 avgrundsdjupt 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 stämmings- 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 hunsas 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 spelkortet – 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 sängkammarscener, 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 aktningvärt, 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 spekulatio. 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 världspresen 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 kontakter 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 tonsättare. 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 unkarlar 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 fästmö, 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 läggningens 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 förtvivalde 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 förtvivald. "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 förtvivilan, 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 begrävda 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 känslösamma överdrifter. All hans musik vittnar om detta, som egentligen alltid uppvisar samma mönster av ständigt stegrade känsloupppladdningar 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 kärlekssamvets kval 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 Antarctica", 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 fjantiga dussinintriger. Nej, Offenbachs skapelser var som briljanta spex, kryddade med snille och satir, ofta förlöjligande etablissemänget 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 Offenbachvärlden 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 besjalar 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 Hoffmannhistoria 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 omarbeta 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 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 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.