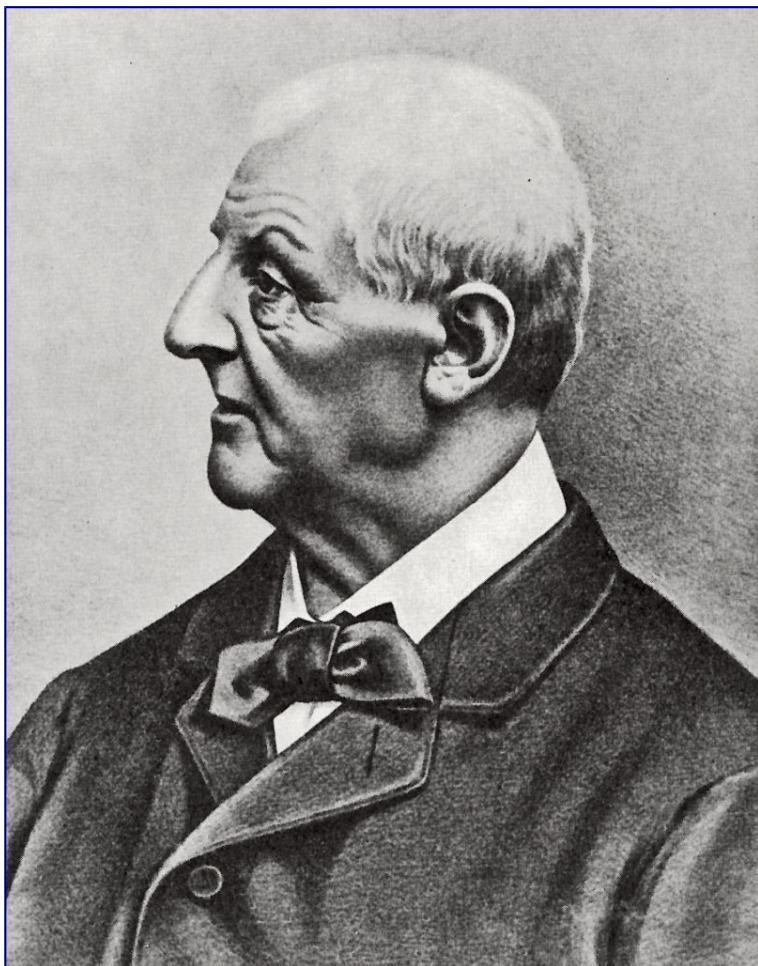


ANTON BRUCKNER – ÄLSKAD OCH MISSFÖRSTÅDD

6 oktober, 2017 by admin



av Thomas Notini

I vad Thomas Notini kallar "ett trevande försök till försvarstal" porträtterar han tonsättare som förblivit något av en outsider, långt efter sin egen tid.

"Nie mehr Bruckner in Stockholm!" – "Aldrig mer Bruckner i Stockholm!"

Det var vad en upprörd Wilhelm Furtwängler nästan skrek ut, när han i vredesmod lämnade Konserthuset i Stockholm efter att ha dirigerat Stockholmsfilharmonikerna i ett Bruckner-program en gång under mellankrigstiden.

Mottagandet hade alltså varit mycket svalt. Det blev för Furtwängler en total chock och en oerhörd besvikelse, inte minst för att det stod i bjärt kontrast till den djupa uppskattning som han var van vid att Bruckners musik mötte på hela den europeiska kontinenten, i Storbritannien och i USA.

Och inte mycket har ändrats sedan dess. Mahler har så småningom gjort sitt segertåg hos konsertpubliken i Sverige – med all rätt; han intar obestridligen rangen som Bruckners jämlike. Men i skarp skillnad mot vad som händer på andra platser i världen där Bruckners verk spelas – från Hamburg och Amsterdam till Wien, Paris och London, från San

Francisco och New York till Tokyo – har publiken i de svenska konsertsalarna visat sig ha oväntat svårt att ta till sig Bruckners tonspråk och klangliga universum.

Jag erinrar mig ett tillfälle 1978, då Stockholmsfilharmonikerna gästades av Carlo Maria Giulini, som dirigerade Bruckners stora åttonde symfoni inför en fullsatt konsertsal. Men kanske får denna tillfälliga publikframgång tillskrivas Giulinis ryktbarhet snarare än Bruckners musik. Jag minns också en Brucknerkonsert med Radiosymfonikerna i Berwaldhallen i slutet av åttioalet. Vem som dirigerade har dessvärre fallit ur mitt minne, men konsertsalen var även denna gång näst intill fullsatt (och bland publiken upptäckte jag för övrigt gamla jazzlegenden Thore Ehrling). Detta måste hur som helst ha varit att betrakta som en sällsynthet, och särskilt under det senaste årtiondet har Bruckner varit synnerligen magert representerad i Radiosymfonikernas repertoar.

Tillfällena att höra Bruckners musik i Sverige har varit och är alltså alltjämt få. Naturligtvis har Bruckner en trogen publik också här, men vi är uppenbarligen för fåtaliga för att få våra önskemål hörda. Direktiven till konserthusledningarnas programkommittéer tycks lyda: Undvik helst Bruckner – med hans musik på programmen blir för få biljetter sålda! Och det kan även inträffa, att de sällsynta Brucknerkonserter som förekommer inte ens uppmärksammas med någon tidningsrecension.

Den brittiske skribenten och musikbloggaren Norman Lebrecht gav för några år sedan ut en bok med titeln "Why Mahler?" Lebrecht förestår en musikhemsida, Slipped Disc, som ger sig ut för att spegla samtida klassisk musik men som med sina sensationslystna inlägg och sina pladdriga kommentarsfält mest fungerar som ett klotterplank för diverse illasinnat musikskvaller.

Lebrechts bok om Mahler är rik på anekdotiskt berättande om Mahler, men han besvarar aldrig själva frågan i bokens titel. Och det har jag full förståelse för; resultatet skulle inte kunna bli annorlunda ifråga om Bruckner. Musik och musikupplevelse kan aldrig teoretiskt förklaras eller föras över från en människa till en annan. "Ty det kan inga hjärtan sammanföra, vad ej i hjärtat blivit till", sägs det i Goethes Faust. Det gäller mänskliga relationer, det gäller tro och andlig förankring, och det gäller sist och slutligen även vårt förhållande till konsten. Det mesta och bästa man kan göra för att bana väg för andras möte med en tonsättares musik är att försöka sätta ord på den egna musikupplevelsen, utifrån så många infallsvinklar som möjligt.

Särling och geni



Det finns absolut ingenting spektakulärt i Anton Bruckners livsberättelse. Man möter inte ett uns av den överdådiga, utsvävande livsstilen hos Wagner eller Liszt; där finns ingenting som påminner om den tragiska livshistorien hos Beethoven, Schubert eller Schumann. Över Bruckners liv vilar i yttre avseende snarast en skugga av mörk tristess. Livet ut förblev han ogift, men det var inget självvalt celibat utan en följd av en hämning i mötena med det motsatta könet, och långt upp i ålderns höst fortsatte han att i sina fantasier svärma för tonåriga flickor. En episod berättar om hur han som ung man uppvaktade en flicka han blivit förtjust i – genom att ge henne en bönbok. Hon slängde resolut bönboken i ett dike. Böneböcker har sannolikt aldrig varit en framkomlig väg till en ung kvinnas hjärta. Den enda av Bruckners förälskelser som hade kunnat leda till äktenskap omintetgjordes av kvinnans far, som var sträng lutheran och förbjöd giftermål med den katolske Bruckner.

Han kom så småningom att bo i Wien, men passade med sin lantligt robusta framtoning illa in i dess högreståndsmässiga salongsliv. Hans fyrkantiga sätt att uttrycka sig, hans föga omsorgsfulla sätt att klä sig, hans oförmåga att ta till sig den rådande societetsetiketten – allt var till hans nackdel. I den kejsrerliga huvudstaden sågs han som en särling och en outsider, som trots sin exceptionella musikaliska begåvning aldrig kunde frigöra sig från sin provinsiella härkomst. Det förstärktes också av en del andra egenheter i hans uppträdande. Bruckner var en utpräglad tvångsneurotiker och led av ett flertal säregna tvångsbeteenden, som iaktogs av hans omgivning och även måste ha varit ytterst plågsamma för honom själv i hans vardag (att stanna upp och räkna husfasadernas fönster, trädens grenar och så vidare). Dirigenten Hans von Bülow kallade honom "halb Genie, halb Trottel" – "till hälften geni, till hälften stolle".

Bruckners liv skulle – till skillnad från Wagners, Liszts och Beethovens – knappast kunna ge ett tillräckligt lockande stoff för en Hollywoodfilm.

Anton Bruckner föddes 1824 och växte upp i Ansfelden i Oberösterreich. Hans uppväxt präglades av djup katolsk fromhet, och han förblev livet ut en varmt troende katolik. Det har berättats, att när han senare i livet gav privat undervisning och hade lektion på lördagseftermiddagen, avbröt han alltid lektionen vid den så kallade Angelusringningen från kyrkans klocktorn klockan 18, föll på knä bredvid flygeln och bad de brukliga bönerna, varefter lektionen fortsatte.

Fadern var vad som i Sverige i forna dagar kallades "skolkantor", alltså folkskollärare som spelade på församlingskyrkans orgel vid helgens gudstjänster – en praxis som tydligen även tillämpades i det katolska Österrike. 1837 sändes Bruckner som elev till klosterskolan i augustinerklostret i det närbelägna St. Florian. Han vann inträde som korist i kyrkans kör, fick utbildning i orgelspel och blev snart en av klosterkyrkans organister. Parallellt med sitt komponerande verkade han längre fram i sin musikerkarriär som konsertorganist och gav med stor framgång konserter, inte bara i Österrike utan även i London och Paris. Liksom Mozart älskade han orgeln mer än alla andra instrument, fastän han – också i likhet med Mozart – själv skrev ytterst få verk för orgel.

Repertoaren vid Bruckners orgelkonserter var begränsad. Den omfattade enbart verk av Mendelssohn, Bach och Händel, men som orgelimitatör hörde han till sin tids allra främsta. Någon inspelningsteknik fanns ju inte, och man har beklagat att Bruckner inte tecknade ner några av sina improvisationer i efterhand. En av hans elever, Friedrich Klose, skrev ett preludium och en dubbelfuga i c-moll på ett improvisationstema han hört Bruckner spela. Bruckners egna orgelkompositioner omfattar eljest bara fem verk.

Ett sakta mognande

Som organist var Bruckner att betrakta som ett underbarn; endast cirka tio år gammal hade han börjat att emellanåt tjänstgöra som organist, efter att ha fått undervisning av sin far. Vi kan knappast göra oss en föreställning om den levande tradition av "Hausmusik" som vid denna tid var fast rotad i Österrike, Tyskland och stora delar av Centraleuropa och som i stor utsträckning levat kvar där långt in i vår egen tid: den aktiva musikutövningen i hemmiljö, förtrogenheten med flera olika instrument och den djupa kärleken till det klassiska muskarvet långt utanför den kulturella eller samhällseliga "elitens" kretsar. Sådan var kulturbakgrunden, inte bara för blivande yrkesmusiker.

Men Anton Bruckners väg till tonsättandet blev lång och en smula trevande. Han gick till att börja med i sin fars fotspår och arbetade som lärare. När han så småningom kom till insikt om att han hade ett särskilt kall att komponera, skaffade han sig en grundlig utbildning, men uteslutande genom privata lärare. Hans brådmogna begåvning som organist gjorde honom snart till en mycket uppskattad orgelvirtuos, och 1855 anställdes han som domkyrkoorganist vid Ignatiuskirche i Linz. Först då, vid trettioett års ålder, lämnade han skolläraryrket och blev musiker på heltid. Han hade då bakom sig sina första kompositioner, uteslutande sakrala verk, däribland Requiem 1848, Missa Solemnis 1854, en tonsättning av 114:e Psalmerna i Psaltaren och en rad motetter. Det var naturligtvis före

det stora paradigmskiftet i hans tonsättarskap, och stilen hörde närmast hemma i traditionen från Schubert och de tidiga romantikerna.

Samma år, 1855, började Bruckner sina privatstudier i de musikteoretiska ämnena i Wien under ledning av en professor Simon Sechter, som även varit Franz Schuberts lärare. Men studierna skedde mest per korrespondens, eftersom Bruckner hade sin organisttjänst i Linz att sköta. Sechters metod var mycket sträng och innebar bland annat att eleverna under undervisningens gång inte tilläts skriva några som helst fria kompositioner utan endast fick lösa sina kompositionsuppgifter utifrån strikt definierade anvisningar. Denna metod tillämpade även Bruckner, när han senare själv blev lärare vid Wiens konservatorium.



Det är omöjligt att tänka sig Bruckner utan den kristna tron som referensram och resonansbotten för hela hans livsverk, på alldeles samma sätt som ifråga om Bach eller Palestrina. Däremot är epitetet ”den katolske Bach”, som ibland används för Bruckner, på det hela taget missvisande. Båda upplevde komponerandet som en gudomlig kallelse – Bruckner kanske i ännu högre grad än Bach. Men där upphör i stort sett likheterna. De tidevarv under vilka de verkade var så radikalt olika. Musikern – även tonsättaren – var på Bachs tid ett slags tjänsteman, vars ställning var i det närmaste livegen inom den rådande feodala samhällsstrukturen. Han utförde uppdrag för olika specificerade ändamål, ofta högst tillfälliga, åt en högt uppsatt beställare, och saknade varje tillstymmelse till upphovs- eller materialrätt till de verk han lämnat efter sig. När vi är framme vid Bruckners tid under senromantiken, har den fria konstnären framträtt på arenan och därmed tanken på konstens reella egenvärde, något som var okänt i den tid då Bach verkade. Huvuddelen av Bachs tonsättarskap består av sakrala verk med vokalt innehåll, och vid sidan därav finner vi de rent instrumentala verken. Hos Bruckner är det precis tvärtom. De flesta av Bruckners sakrala verk hör till ett tidigare skede, då hans personliga musikaliska språk ännu inte tagit form. Det är hans nio symfonier – de rent instrumentala verken, den absoluta musiken – som är Bruckners väsentliga livsverk.

Men trots övertygelsen om en gudomlig kallelse hyste Bruckner aldrig den naturliga självtillit som man finner hos de flesta av hans stora tonsättarkolleger. Inte så att han

skulle ha tvivlat på den egna begåvningen eller skickligheten, men han bar nästan konstant på en osäkerhet om huruvida han gjort de rätta sakerna. Han företog ideliga revisioner och omarbetningar av sina symfonipartiturer så länge han levde, såsom i ett rastlöst sökande efter att finna det rätta uttrycket för den inre sanning han ville artikulera och förmedla i sin musik. Först 1868, när Bruckner var fyrtiofyra år gammal, uruppfördes hans första symfoni – den första i raden av sammanlagt nio monumentala symfoniska verk. Han kom att skriva två symfonier som han inte riktigt ville kännas vid och därför inte lät ingå i följderna av de nio symfonierna (de har långt senare tagits fram och spelats under benämningarna "Symfoni 0" och "Symfoni 00").

Han gav sig tid att mogna, och fram till sitt sista andetag såg han sig själv som delaktig i en pågående mognadsprocess.

Wagner – och det envisa missförståndet

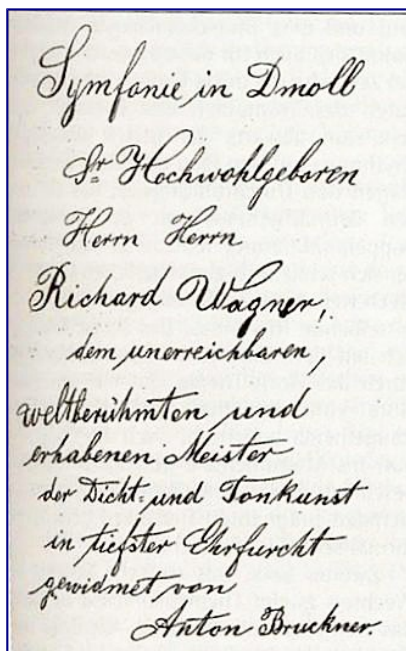
När Bruckner med stor framgång avlagt examina i de musikteoretiska ämnena hos Simon Sechter och hans examenskommitté i Wien, behärskade han komponerandets teknik och hantverk till fulländning. Men han kände att detta inte var tillräckligt. Han hade nått vägs ände med de sakrala verk han ditintills skrivit: några mindre mässor och motetter. Han behövde kontakt med någon som kunde lotsa honom in i det fria komponerandet för att inte stelna i gamla schabloner. Efter hemkomsten till Linz sökte han upp kapellmästaren vid stadens operahus, Otto Kitzler, som var nästan tio år yngre än Bruckner och en stor beundrare av Berlioz och Liszt, men framförallt av Wagner. Kontakten med Kitzler skulle innebära en vändpunkt för Bruckner. Kitzler visade Bruckner partituren till Wagners "Tannhäuser" och "Der Fliegende Holländer", och Bruckner blev eld och lågor av förtjusning. 1865 träffade han Wagner personligen i München, och 1873 tillägnade han Wagner sin tredje symfoni.

Blev Bruckner wagnerian?

Om man med "wagnerian" menar en oreserverad bekännelse inte bara till Wagners musik utan till hela hans koncept av mer eller mindre bisarra idéer om "allkonstverket" och hans obskyra och till inte ringa del antisemitiska konstfilosofi, så blir svaret ett definitivt nej.

Om begreppet "wagnerian" kan begränsas – vilket jag inte tror är möjligt – till en beundran för Wagners banbrytande insats som förnyare av det musikaliska språket och som nydanare av orkesterns sammansättning och uttrycksmöjligheter, så kan svaret möjligen bli ett ja, men även här med stor tvekan.

Det var Kitzler och mötet med Wagners musik som ledde Bruckner in på nya vägar; det kan inte rimligen bestridas. Wagner öppnade Bruckners sinne för en mer komplext sammansatt större orkester och de vidgade klangmöjligheter som en sådan erbjöd. Likaså fann han vid studiet av Wagners partiturer vägar till nya musikaliska gestaltungsformer och en ny symfonisk arkitektur.



Den uppenbara paradoxen i detta har enligt min ringa mening aldrig blivit tillräckligt uppmärksammas utan hamnat lite i skymundan i diskussionerna: Den uttalat antisymfoniske Wagner inspirerar en av de sena artonhundratalets största symfoniker och företrädare för den absoluta musiken!

När Bruckner inledde sin sent påbörjade bana som symfonisk tonsättare, härjade i Wien och i hela den tyskspråkiga musikvärlden en hätsk fejd mellan två läger. Det ena lägret anfördes av Richard Wagner och det som kommit att kallas den nytyska skolan. Det andra lägret anfördes av musikkritikern Eduard Hanslick och höll upp en motvillig Johannes Brahms som sin symbolfigur. Hanslick angrep häftigt från allra första stund allt det som Wagner och hans anhängare stod för: upplösningen av de klassiska formerna, inblandningen av icke-musikaliska element i det musikaliska tänkandet och så vidare.

Wagner hade till sitt stöd sin svärfar Franz Liszt. De tänkte i samma banor, fastän Liszt aldrig skrev opera. Men vad de och den nytyska skolan hade gemensamt var avståndstagandet – eller rättare sagt, avskedstagandet – från symfonin som musikform. Deras budskap var: "Symfonin är död, den har spelat ut sin roll! Musiken måste hädanefter göra gemensam sak med de andra konstarterna och smälta samman med dem! Den rena, absoluta musikens tid är slut!" Hos Wagner förverkligades dessa idéer i hans "allkonstverk". Hos Liszt och hans efterföljare förverkligades de i den orkestrala programmusiken, den musik som har ambitionen att avbilda något utanför musiken själv.

Vill man ha en god illustration till vad som menas med programmusik, kan man lämpligen lyssna till en gammal inspelning med Hugo Alfvén, där han berättar om sin orkestersvit "Midsommarvaka" och glatt radar upp allt spännande som händer där: "Här kommer den första smockan i slagsmålet! Här spelar den överförfriskade spelmannen fel! Här ramlar de båda slagskämparna omkull på dansbanan! Här börjar de älskande två att promenera ner till stranden" och så vidare. Varenda takt, varenda ton skall "föreställa" något. Ingenting lämnas åt lyssnarens eget associerande.

I Bruckners symfoniska värld finns inte den minsta antydning till något av detta. Bruckners symfonier är i likhet med all absolut musik det språk som talar om de ting som inte går att sätta ord på. Att musik är absolut har aldrig betytt att den inte har något att säga!

Kanske har det i någon mån hämmat receptionen av Bruckners verk, att han slentrianmässigt kommit att betraktas som "den symfoniske Wagner". Inte bara han själv, utan många av vår tids främsta kännare och uttolkare av Bruckners musik har med all rätt kraftfullt bestridit denna sammankoppling, av både historiska och inommusikaliska skäl, däribland den framstående Brucknertolkaren Günter Wand.

Men i Bruckners egen tid fanns ett annat hinder i form av kritikern Eduard Hanslick. Bruckner skrev sin första symfoni vid en tidpunkt när den Wagner-inspirerade musikaliska estetiken redan börjat påverka honom. När symfonin uruppfördes 1868, skrev ändå Hanslick en mycket uppskattande recension. Men i takt med att Wagner-Brahmsfejden rasade vidare, nosade Hanslick upp alla musiker som hade haft ett gott ord att säga om Wagner och bestraffade dem med nedgörande recensioner. I fortsättningen agerade Hanslick således som Bruckners fiende. Det gick till och med så långt, att Bruckner i sin förtvivlan vädjade till kejsar Franz Josef att ingripa för att få stopp på Hanslicks trakasserier, men det hade givetvis ingen verkan.

Bruckner kunde dock fortsätta sin bana tryggt trots Hanslick, och han blev rätt snart en av landets mest älskade och uppburna tonsättare. Han verkade också som lärare vid Wiens musikkonservatorium, där han efterträdde sin egen lärare Simon Sechter, och han föreläste i musikteori vid stadens universitet. På hans ålders höst lät kejsar Franz Josef honom flytta in i en fristående flygel till slottet Belvedere, där han dog 1896 vid sjuttiofyra års ålder. Han förärades en stor statsbegravning och blev gravsatt i kryptan till klosterkyrkan i St. Florian.

Nej, Bruckner var inte Wagners förlängda tonsättarhand in i den symfoniska världen. Hans musikaliska idiom var helt och fullt hans eget, och det utvecklades inom ramen för ett sammanhang som var så fjärran från Wagners värld som man kan komma.

Symfonin och tidlösheten

Nicolaus von Harnoncourt, den för två år sedan avlidne österrikiske dirigenten, har liknat Bruckner vid ett meteornedslag – han hade ingen företrädare och ingen efterträdare. Det var som ett besök från en fjärran parnass, en kort vistelse under vilken en enslig besökare gestaltade i toner en ideal värld för oss, i form av nio stora symfoniska verk, för att sedan återvända dit varifrån han kommit.



Utmaningarna för de dirigenter och andra musiker som har att ge sig i kast med Bruckners musik är förvisso många. Reflektionen över hur den skall artikuleras och vad den skall förmedla ställer högre eller i varje fall annorlunda krav än mycken annan musik. Sergiu Celibidache, som var en av vår tids största Brucknerdirigenter, förknippar flera närmast mystiska, transcendentala upplevelser med mötet med Bruckners musik. Bland annat har han berättat, hur han i samband med att han dirigerade en Brucknersymfoni upplevde hur själva tiden upphävdes: "Redan i början var slutet närvarande." Han fick i sitt inre en vision av att hela verket var inneslutet i ett enda tidlöst nu.

Celibidache har i detta sammanhang också talat om hur Bruckners musik får oss att söka oss till en dimension "bortom skönheten" – "über die Schönheit hinaus". En högre, andlig dimension av musikupplevelse, där de vanliga, konventionella skönhetskriterierna blivit av sekundär betydelse. "Bruckners musik kan man inte förstå, man kan bara uppleva den", sade Celibidache vid ett besök i St. Florian. I grunden gäller detta för all musik – något som borde vara ett memento inte minst för musikkritiker.

En annan av de stora Brucknerdirigenterna, Günter Wand, har uttryckt liknande tankar. I sin sista teveintervju, som handlade om just Bruckner, talar han om vår tids "Spasgesellschaft" – "nöjessamhället", där tidsfördrivet blivit en kulturnorm. Jag kan föreställa mig att den gamle Wand här i första hand hade den kommersiella populärkulturen i åtanke, men för egen del kan jag se att även de många vulgära operauppsättningarna blivit en del av detta "Spasgesellschaft". För Günter Wand framstår Bruckners musik som en väg att nå bortom detta virrvarr av ytlighet och sensationsmakeri.

Att göra Bruckner tillgänglig

Utmaningarna för dem som skall gestalta Bruckners musik är, som sagt, stora, och fallgroparna är många. Och här bör först som sist sägas:

Det stora orkesterformatet betyder inte forcerad dynamik, utan tillgång till ett bredare klangregister!

Frestelserna att med ett så stort "instrument" till sitt förfogande forcera klangen – för mycket, för ofta och på fel ställen – är naturligtvis stora. Insiktsfulla Brucknerdirigenter som Celibidache, Wand, Abbado och Blomstedt, undviker allt sådant mycket samvetsgrant. Bruckners symfonier har en mycket medveten arkitektur. Vi vet, att Bruckner till och med

på förhand inte bara bestämde satsernas karaktär utan även räknade ut exakt hur många takter hans symfonier skulle omfatta, hur takternas inbördes dynamiska relationer skulle se ut, och så vidare. Ett arkitektoniskt grundschema som sedan fylldes med musik. Det finns kritiker som arrogant har avfärdat detta som ett uttryck för Bruckers tvångsneurotiska läggning. Andra, däribland Simon Rattle, ser det som ett fullt medveten konstnärligt förhållningssätt. Bruckner bygger inga "katedraler", som en vanlig kliché gör gällande, utan han bygger ren musik som reser sig mot parnassens höjder.

Bruckner är också en gränsgestalt inom artonhundratalets musik. Hans symfoniska produktion befinner sig i gränslandskapet mellan högromantiken och den musikaliska expressionism som sedan tog sin början med den nya Wienskolan i nittonhundratalets början. Inte minst i den sista, nionde symfonin får man tydliga förningar av det som sedan skulle komma, när tonaliteten upplöstes med Schönberg, Berg, Webern och de andra som följde i deras spår.

Bruckners musik är viktig och angelägen. Det är bara att hoppas att den skall finna sin väg också till den svenska konsertpublikens hjärtan och sinnen.

Publicerad i "Mono Magasin" (monomagasin.se) den 6 oktober 2017