

Mats Persson

Bevare oss för traditionen!

I.

I min gröna ungdom, i början av 1960-talet, studerade jag piano för den legendariske pianisten och pedagogen Sven Brandel, som då var professor vid Musikhögskolan i Stockholm.

Vid ett tillfälle, när jag spelade Chopins g-moll ballad, avbröt han mitt spel och utropade: "Det ska vara ritardando där! Och så dubbelt förslag i arpeggiot, ta-ta-ta-tiii"!

"Men", invände jag litet misstroget, "det står ju inte i noterna".

"Nej, det gör det inte, men det ska vara det. Jag är elev till Lennart Lundberg. Lennart Lundberg var elev till Madame Dubois. Madame Dubois var Chopins bästa elev. Det ska vara ritardando"!

Det som jag här konfronterades med, var det den s.k. traditionen?

Kunde det verkligen finnas en levande traditionskedja från Chopin, där Brandel var sista länken och jag den som skulle ta över stafettpinnen?

Eller var det – så som jag redan då uppfattade det – ett akademiskt regelverk som lagts över musiken? Stelnade former som oreflekterat övertagits från generation till generation, levande uttryck som stagnerat, formaliserats?

Själv ville jag utgå från notbilden och från en analys av själva musiken. Jag ville läsa den på *mitt* sätt, göra *min* nyläsning av partituret. Det andra förhållningssättet uppfattade jag som ett förräderi mot musikens innersta väsen.

Ett liknande förräderi tyckte jag mig även uppleva när jag några år senare, som elev till Aloys Kontarsky – den tidens auktoritet inom den nya musiken – spelade Stockhausen och fick anvisningarna: "Det här stället ska låta som Brahms, fast med fel toner: ta-tii-tatata-taa!"

Var det Stockhausentraditionen?

Varför kunde man inte låta musiken få ha sitt eget uttryck?

Och så Brahms till råga på allt!

Långt senare läste jag i olika källor om det man kan kalla "Chopintraditionen" och förstod snart att Chopin framför allt var känd som en lysande improvisatör. Det fanns öronvittnen, som t.o.m. hävdade att hans kompositioner var bleka återsken av hans improvisationskonst. Liksom alla stora musiker och improvisatörer spelade han naturligtvis aldrig samma stycke likadant två gånger. Så var det även ofta när han undervisade. Det har flera av hans elever intygat. I stundens ingivelse förmedlade han olika interpretationer till olika elever, improviserade fram ett levande spel med hjälp av ritardandi, accelerandi, accenter, ornamentik o.s.v. som han antecknade i respektive elevs noter. Madame Dubois kom efter Chopins död att bli "Traditionsförvaltaren" eller "Graalväktaren", som med minutiös noggrannhet vidarebefordrade just de anvisningar mästaren lämnat henne. Alltså helt i motsats till Chopins eget fria, improvisatoriska spel.

*

När man börjar fundera över vårt förhållande till det förflutnas musik, hur vi uttolkar det musikaliska skriftspråket, tecknen, resterna från det förgångna, och hur vi

förvandlar dem till klingande verklighet, uppstår snart en rad intressanta och betydelsefulla frågor:

- Vad är egentligen det som allmänt kallas tradition?
- Kan man återuppliva en tradition eller anknyta till en traditionskedja som avbrutits?
- Kan vi och skall vi försöka rekonstruera och återskapa det förflutnas musik?
- Kan vi någonsin få veta hur det egentligen lät?
- Vad innebär ett s.k. tidstroget musicerande?
- Vad innebär begreppet autenticitet?

Några av frågorna låter sig lätt besvaras, andra kräver mer tid och utrymme och det är inte heller helt säkert att det går att komma fram till entydiga svar.

II.

Det finns i grund och botten två sätt att förhålla sig till framförande av äldre tiders musik.

Det ena sättet innebär att man tar med sig musiken in i samtiden och förvandlar den till levande samtidsmusik. Man betraktar då musikens språk som ett tidsbundet fenomen, som bara kunde förstås av sin samtid. Därför måste man översätta och anpassa musiken till dagens förhållanden, helt enkelt modernisera den och i vissa fall t.o.m. "förbättra" den.

Detta är ju och har varit det vanligaste förhållningssättet alltsedan man över huvud taget började intressera sig för äldre tiders musik.

Men, ser man enbart till notbilden i ett verk från 1600- eller 1700-talet och försöker spela den så "rätt" som möjligt, blir det hela mycket problematiskt på grund av allt som *inte* står i noterna och som alla musiker på den tiden förutsattes känna till: en levande uppförandep Praxis där artikulation, dynamik, tempo, ornamentering etc. ingick.

För att inte tala om detta jättelika komplex som heter improvisation och som var en stor och väsentlig del av den tidens musik. Om allt detta säger notbilden ingenting.

I det synsätt, som innebär att man anpassar, moderniserar och kanske "förbättrar" den äldre musiken, ryms också en avsevärd dos framtidsoptimism: "utvecklingen" eller "framåtskridandet" är ett slags abstrakt framgångskoncept. Enligt en obönhörlig naturlag rör sig allt bara framåt och blir bara bättre och bättre...

Tonsättaren Sven-Erik Bäck brukade ibland, när han var på det humöret, ironisera över denna uppfattning genom att säga: "Musiken på 1600-talet var ju bra, men på 1700-talet blev den bättre. 1800-talet var naturligtvis ännu bättre och höjdpunkten inföll på 1900-talet i och med den fanfar Richard Strauss komponerade till Berlinolympiaden 1936"! Även Pierre Boulez har gett uttryck för sin utvecklingsoptimism genom att i en intervju hävda – dock utan ironiska förtecken – att Erik Satie fördröjde utvecklingen med 50 år.

Intresset för äldre tiders musik uppstod egentligen först under 1800-talet.

Mendelssohns återuppväckande av Bachs Matteuspassion i Leipzig 1829 utgjorde naturligtvis en milstolpe. Men han tog till sig den Bach som han och hans samtid, den uppåtsträvande borgarklassen, behövde för att manifesteras och för att skapa sin historia. Med stor orkester och stora körer måste det ha klingat som ett stycke samtida musik, komponerat 1829.

Man tar ur det förflutna det man behöver, det som passar ändamålet.

De Bachbearbetningar och transkriptioner som bl.a. Liszt och Busoni gjorde hör ju också hit. Många rynkar idag på näsan åt dem, men man får inte glömma med vilken kärlek till Bachs musik de gjordes. Och där finns mästerverk. T.ex. Busonis slutförande av den ofullbordade sista fugan i Bachs *Die Kunst der Fuge*, som ingår i den väldiga *Fantasia Contrappuntistica* – detta makalösa verk, detta tidsvittne, som lysande och knivskarpt speglar såväl Busonis som hans samtids förhållande till det förflutna.

Busoni utgår här från tanken att Bach planerat slutfugan i *Die Kunst der Fuge* som en kvadruppelfuga, vars fjärde tema skulle vara temat från *Contrapunctus I*. I stället för att nu komponera en historiskt trovärdig pastisch gör Busoni det motsatta: han införlivar Bachs fragment med sitt eget musikaliska idiom. Han inför successivt ackordfrämmande toner och dissonanser, han kromatiserar, han "Busonifierar" Bachs oavslutade fragment, så att när de fyra temana för första gången klingar tillsammans sker detta helt i Busonis egen, specifika harmoniska värld. Bach som inneboende hos Busoni!

*

Leopold Stokowski, den legendariske och karismatiska dirigenten, förhöll sig till Bach på ett radikalt nytt sätt: han tog honom med sig in i inspelningsstudion.

Stokowski var kanske den förste dirigent som medvetet arbetade med akustik och inspelningsteknik. Han gjorde experiment med flerkanal- och Hi-Fi-inspelningar redan i början av 1930-talet i Bell-laboratoriernas inspelningsstudio. Som ledare för Philadelphia Orchestra spelade han där in många av sina Bachbearbetningar för orkester.

Samspelet mellan rummets akustik, orkestern och mikrofonernas placering var viktigt för honom. Han gjorde därför omplaceringar av olika instrumentgrupper i förhållande till mikrofonerna, han lät t.ex. trumpetstämman vända sig bort ifrån resp. mot mikrofonen beroende på dynamiken, han lät ibland förstärka vissa grupper med extra mikrofoner.

I många av hans bearbetningar av Bachs orgelverk gör han genomgripande förändringar. Förutom en del självsvåldiga strykningar och tillägg komponerar han in kyrkorummets i musiken. Han låter t.ex. klanger ligga kvar som ekon eller skuggor in i nya avsnitt, han låter stråkarna spela med individuell stråkföring och vid unisona temapresentationer av stråkarna spelar hälften legato och den andra hälften non legato, allt för att åstadkomma större rymd i klangen.

Genom sin orkestrering och med teknikens hjälp återskapar han Bachs musik i ett nytt, artificiellt, tredimensionellt rum.

Musiken till Disneyfilmen *Fantasia*, där bl.a. Bachs *Toccat och Fuga i d-moll* ingår, spelade han in med flerkanalsteknik. Vid premiären 1940 hade man placerat ut närmare 100 högtalare i biosalongen.

På Youtube kan man se och höra Glenn Gould spela Skrjabins *Deux Morceaux Op. 57, Désir – Caresse dansée*. I inspelningsstudion låter han sätta upp tre par mikrofoner. Det första paret tar upp en extrem närbild (... "a kind of jazz pick up... as Oscar Peterson would do..."), det andra paret placeras en bit längre bort (... "a more discrete Deutsche Grammophon perspective... a nice view from the balcony..."), det tredje mikrofonparet slutligen tar upp rummets resonanser från en plats långt bak i studion. Så gör Glenn Gould en tagning av de två styckena med alla mikrofoner öppna. I studion gör han sedan en till synes improviserad mixning med glidande övergångar mellan de

olika rum respektive mikrofonpar skapar, ett slags rumslig orkestrering av Skrjabins musik, en tekniskt innovativ bearbetning, skapad enbart för högtalarmediet. (...” I don’t think that any other composer has ever needed that help from technology as badly as Scriabin does...”)

Ett besläktat arbetssätt kan man höra på Andreas Eklöfs debut-CD ”NOR”, där jag spelar en *Tiento* av Antonio de Cabézon på ett litet, bundet klavikord. Inspelningarna gjordes i fem olika rum på Musikmuseet i Stockholm: källaren, entrén, trapphallen, konsertlokalen och ett kontorsrum med öppet fönster, lövsus och förbidragande studenttåg.

Andreas gjorde sedan en mixning, där musiken rör sig mellan de olika rummen, den färdas långsamt genom akustiska platser. Som om Cabézon förflyttats till vår tid och vandrar genom detta nutida ljudlandskap.

Stokowskis, Goulds och Eklöfs arbetsmetoder är för mig exempel på kreativa sätt att närma sig och ta in det förflutnas musik. Med hjälp av modern teknik – var och en på sitt eget individuella sätt – skapar de nya, akustiska dimensioner där ändå levandegörandet av musiken står i fokus.

*

Franska revolutionen innebar ett slags demokratisering av musiken, men också en förenkling. Musik skulle förstås av alla, d.v.s. den växande borgarklassen. Det innebar samtidigt en reduktion av innehållet i musiken till att omfatta bara det rent emotionella – som ju kan anses förstås av alla.

Detta innebar början på en ”skönhetens och känslans terror” – att *lära sig* lyssna eller förstå musik är inte längre nödvändigt. Det räcker med att den är vacker och vädjar till känslan. Det kan ju alla ta till sig.

Denna ”skönhetens och känslans terror” kan man i dagens musikliv se groteska exempel på.

För det officiella, institutionaliserade och etablerade musiklivet idag, innebär MUSIK nästan uteslutande historisk musik. Man ägnar sig åt att, som det kallas, ”vårda klassikerna” och man ”slår vakt om traditionen”. I själva verket upprätthåller man slentrianen.

”Tradition ist Schlamperei” (Tradition är slarv/slapphet) lär Gustav Mahler ha yttrat. Forskningen av idag menar dock att det Mahler *egentligen* sade, vid uppsättningen av *Fidelio* i Wien 1904, var: ”Det som ni teaterfolk kallar er tradition, är ingenting annat än er bekvämlighet och slapphet”!

Musiken har blivit till sociala ornament och utsmyckningar. Att vara vacker är snart det enda kriteriet på musik. Inte vara ful, inte störa, inte uppröra.

Då vänder sig institutionerna naturligtvis också bort ifrån den samtida musiken, som ju både kan vara ful, störande och upprörande i sitt försök att säga något om den tid vi lever i.

Det som skulle kunna vara ett levande musikliv, fyllt av dynamik och mångfald, blir i stället en kyrkogård.

Om man mot förmodan tar till sig den samtida musiken, då är det antingen en etablerad skrytmusik, som hyllar etablissemanget och det bestående, eller en välanpassad,

slätkammad och förutsägbar anrättning, som "bara är vacker" och inte heller ifrågasätter någonting.

Och evenemangspubliken får bekräftelse på sin radikalitet och sin fördomsfrihet.

III.

Det andra förhållningssättet till äldre tiders musik innebär, att istället för att ta med sig musiken in i samtiden, försätter man sig själv i det förflutna.

Genom att använda sig av originalinstrument eller kopior och genom att studera forna tiders uppförandepraxis kan man börja *närma sig* det förflutna. Det finns mängder av skrifter som behandlar t.ex. fingersättning, spelsätt, artikulation, diminution, ornamentering eller dynamik. Allt kan man läsa om, men hur det egentligen lät kommer vi aldrig någonsin att få veta. Dessutom motsäger teoretikerna ständigt varandra. Det som var praxis i Rom 1617 kanske inte alls gällde i Venedig och definitivt inte i München vid samma tid. För att inte tala om Paris. Där fanns helt andra regler.

Det finns alltså inga entydiga svar.

Men *ett* svar finns i själva instrumentet. Instrumentet *ger* musiken.

Man kan t.ex. inte använda vilka fingersättningar som helst när man spelar klavikord. För klangens skull måste man hålla sig ute på kanten av tangenten och, så långt det är möjligt, undvika tumundersättningar och tumme på övertangent. Spelar man tonen längre in på tangenten blir klangen gärna ful och skorrande. Om man då alltså använder 2:a, 3:e, 4:e och 5:e fingret i t.ex. en uppåtgående skala, höger hand – 23434345 ger det ju också genast en artikulation.

Att gå så djupt man kan i återskapandet av en historisk situation ger oant rik belöning. Musiken blir levande eftersom man gestaltar den med de klangliga medel som den ursprungligen var tänkt för. Därigenom kan man också få en liten aning om de andliga krafter som musiken en gång förmedlade.

Men, hur vi än anstränger oss, hur många böcker vi än läser och hur skickligt vi än "rekonstruerar" musiken, kan vi aldrig rekonstruera *öronen* hos den tidens lyssnare/spelare. Vad musiken egentligen betydde, hur människor upplevde musiken och vilken effekt eller snarare affekt musiken kunde åstadkomma kan vi inte ens ana. I detta förhållningssätt finns dock en stor fara inbyggd: det musikvetenskapligt korrekta framförandet, levererat av AB Stilriktigt Rätt, ett felfritt framförande, där dock det pulserande livet saknas. Hellre då en anakronistisk eller "historiskt felaktig" tolkning, men som sjuder av liv.

När man som musiker gått in i den här världen och börjat tillägna sig så mycket man kan och förmår, så kanske man sedan, med den kunskap man får, t.o.m. kan tänka sig spela Tartini på fiol med stålsträngar och Bach på piano – förutsatt att det är en lättspelt och övertonsrik flygel.

IV.

Begreppet "tradition" är egentligen ett fenomen som inte existerar, så snart man talar om den, upphör den också att finnas till som levande väsen. Att kopiera spelsätt, detaljer

inom en tidigare uppförandepaxis, ja t.o.m. att försöka överta sättet att närma sig musiken, innebär inte att man blir en del av den traditionen, man anknyter inte heller till en tradition, för den har då redan upphört att finnas till.

Levande tradition innebär förändring. Allt annat är ytligt reproducerande av stelnade former.

Däremot kan man *lära sig* av det förflutna.

Inspelningar från de senaste 100 årens uppförandepaxis finns idag tillgängliga i många former, inte minst på internet. Det finns därför idag enorma möjligheter att ta del av äldre musikers spelsätt, artikulation, agogik, estetiska förhållningssätt etc. Inte för att imitera och efterlikna, men för att ha som referens eller kunskapsbank i sin egen nyläsning av musiken – en nyläsning som är absolut nödvändig för ett personligt och levande framförande.

Hur många av dagens pianoatleter kan tänkas ha hört Brahms' *Intermezzo op. 119:2* med Ilona Eibenschütz, pianisten som 1894 uruppförde såväl *op. 118* som *op. 119*? Hennes inspelning, gjord nästan 50 år senare, vibrerar fortfarande av liv. Här finns en lätthet, en snabbhet och en transparens i spelet som man nästan aldrig hör idag och som ger en helt annorlunda Brahmsbild. Framför allt finns en improvisatorisk frihet med ett levande, ständigt skiftande rubato.

Ilona Eibenschütz var närvarande vid den middagsbjudning då Brahms själv för första gången spelade de båda cyklerna. I sin beskrivning av tilldragelsen säger hon att "det var som om Brahms hela tiden improviserade fram musiken".

Hennes egen tolkning påverkades säkert av vad hon hade hört.

Ilona Eibenschütz – kanske den sista, autentiska Brahmspianisten?

Eller Joseph Joachims eleganta, non-vibratospel, där vibratot är ett ornament, inte ett tillstånd. Hur många av dagens violinister, som serverar sina anrättningar med tjockt påsmetad, ständigt pågående vibratosås har hört detta och reflekterat över vad ett sådant spelsätt innebär för tolkningen av ett verk?

Man förstår således inte alltid att ta vara på den kunskap som finns.

I en inspelning från 1902, kan man höra sångare från Sixtinska kapellet, d.v.s. en vokalkvartett bestående av bl.a. kastrater, sjunga Palestrina. Kastratsång förbjöds av påven samma år, så inspelningen tillkom verkligen i sista minuten.

Och vad är det då man hör? Jo, en oerhört dramatisk, passionerad sång, stark, gäll och genomträngande. Man t.o.m. nästan hör texten, för de betonar och framhäver vissa ord. Man vet ju att bel canto-sång vid den tiden innebar något helt annat än idag, tekniken var snarare besläktad med böneutroparens än med den moderne operasångarens.

1800-talets europeiska kulturpersonligheter reste gärna till Rom och ett besök i Sixtinska kapellet ingick i programmet. Felix Mendelssohn var där påsken 1831. Han skriver hem till sin f.d. lärare Zelter och ger en utförlig rapport, t.o.m. med notexempel, om sina upplevelser. Jag saxar ur brevet:

"Psalmer avsjungs fortissimo av alla mansröster, uppdelade på två köror... Ni kan inte tänka er hur tröttande och monotont de gör detta och hur rätt och hantverksmässigt de 'river av' sina psalmer... det låter som om många män grälar elakt och på fullt allvar och att var och en hela tiden, halsstarrigt, ropar samma sak till den andre ... Efter Credo lade de in 'fratres ego enim' av Palestrina, men sjöng den helt utan vördnad och mycket rätt... I en sådan sång finns ju verkligen

ingenting! ... Visserligen finns här inget falskt uttryck, ty här finns inget uttryck alls! ... Så har jag vid ceremonierna här blivit rasande hundra gånger om, och när det sedan kom folk, som var utom sig av hur härligt det var, så uppfattade jag det som ett dåligt skämt och ändå var det deras uppriktiga mening”!

Det som Mendelssohn kanske inte visste eller kanske inte brydde sig om, var att det han hörde, antagligen låtit likadant sedan Palestrinas dagar, alltså en sista länk i en levande traditionskedja.

Berlioz, som lärde känna Mendelssohn i Rom, besökte också Sixtinska kapellet. I sina roande och mycket läsvärda memoarer beskriver han – efter en formidabel avrättning av Palestrina som tonsättare – en mässa han bevistat.

Han skrattar sig halvt fördärvad när ”en fet karl, vars högröda ansikte var smyckat med ett jättestort skägg”, sjunger sopranpartiet.

”Har man någonsin sett en kastrat med ett så stort skägg”? utropar han till sin bänkgranne. En kvinna på bänken framför vänder sig upprört om och väser: ”Han är inte kastrat! Hör på, åsnor, denne underbare virtuos är min man”!

Nej, varken Mendelssohn eller Berlioz hade någon känsla för det ”främmande” sångsätt man här praktiserade. Det var uppenbarligen för dem båda något av en kulturchock.

I våra dagar är det ytterst få ensembler som tagit till sig något av den kunskap om tidigare sångsätt, som faktiskt finns tillgänglig. I stället framför kända och mycket berömda vokalensemblor – till råga på allt med anspråk på att vara ”tidstrogn” – en fullständigt utslätad och könlös Palestrina, som vore det musik till tvåreklam.

Att tradition inte existerar som ett statistiskt fenomen belyses på ett intressant sätt av Bengt Hambraeus, när han berättar om ett möte med Bartóks gamle vän, violinisten Zoltán Székely. Denne var primarie i Ungerska kvartetten, som 1968 inbjöds till Sveriges Radio för att framföra Bartóks sex stråkkvartetter. Székely och altviolinisten hade även ingått i den tidigare Ungerska kvartetten, som i slutet av 1940-talet gjort en inspelning av Bartóks femte kvartett. Efter intensivt lyssnande på de fyra 78-varvsskivorna och noggrant studium av partituret upplevde Hambraeus då en fullständig kongruens mellan partitur och inspelning. Bartók hade också dedicerat sin andra violinkonsert till ”min gode vän Zoltán Székely”, något som ju garanterade autenticiteten i inspelningen av den femte kvartetten.

När Hambraeus nu lyssnade till samma verk 1968 fick han ett helt annorlunda intryck av musiken: de spelade med ungefär samma intensitet, men klangen, artikulationen och över huvud taget deras sätt att närma sig musiken var helt annorlunda.

I den intervju Hambraeus sedan gjorde med Székely, medgav denne direkt att deras ”approach” till verket hade förändrats. I inspelningen 20 år tidigare hade de anknutit mer till en äldre, europeisk uppförandepaxis – han nämner Waldbauerkvartetten som exempel – men de hade alltmer kommit att konserterna i USA och för att accepteras på den amerikanska musikscenen hade de varit tvungna att förändra sitt spelsätt i riktning mot exempelvis Juilliardkvartettens.

På frågan om en sådan förändring inte samtidigt innebar att en genuin och autentisk Bartóktradition gått förlorad, svarade Székely att den genuina Bartók fortfarande finns kvar i partituret, *men för att hålla honom levande måste framförandetraditionen hela tiden förändras.*

*

Att levandegöra musik innebär också ett ifrågasättande. Det innebär att ständigt vara på sin vakt och slå undan benen på den amöbaliknande koloss som kallas tradition för att kunna komma så nära kärnan som möjligt, en kärna utifrån vilken man ständigt måste skapa nytt: nya förutsättningar, nya läsarter och nya förhållningssätt. Samtidigt måste man dyrt och heligt lova att aldrig luta sig mot något som kallas tradition!

I sin bok om konstnären Degas skriver Paul Valéry om begreppet tradition, ett ord som runt sekelskiftet 1900 var i svang hos de konstnärsgupper som svärmade för det förflutna.

"Man glömde bort att en tradition är livskraftig bara så länge den är omedveten och att den inte tål avbrott. En omärklig kontinuitet är en av dess väsentliga egenskaper. Talesätt som 'att ta upp en tradition' och 'att förnya en tradition' är hyckleri!"

Jag kan bara instämma och utropa: "Bevare oss för traditionen!"

Mats Persson
Älvsjö
Juni 2009