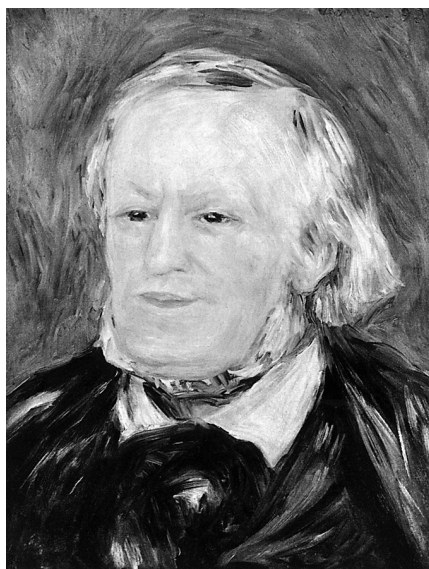


Tyskt och franskt

*Likheter och skillnader i centraleuropeisk konstmusik
under sent 1800-tal*

Bijan Zelli



Ställningstagande i frågan om vad som är franskt och vad som är tyskt i 1800-talets kulturella anda kan inte uppnås utan att fördjupa sig i de turbulenta reaktioner, som genomsyrar det intellektuella livet i Frankrike och tyskspråkiga europeiska länder. I den här artikeln eftersöks de mest betydande interaktionerna bland några 1800-talels personligheter, som förhoppningsvis ska ge en bättre bild av vad som pågick under en spännande period i musikhistorien.

1800-talets kulturella atmosfär är utan tvekan en av de mest intressanta i den västerländska kulturhistorien, vars förutsättningar i stora drag kan spåras ända till renässansens tid. Trots att Hegel betecknade sin tid som *Ende der Philosophie*, fortsatte filosofiska funderingar intensivare än förr och tog sig olika uttrycksformer som materialism, liberalism, darwinism, positivism etc. bara för att nämna några. I det *moderna* Europa, som började utforma och etablera sig genom att övergå från religiös till rationell underkastelse, från en allmotiverande metafysik till en konkret objektivitet som ersätter sin besvikenhet med en optimistisk framtidstro och en konstruerad historicism, föddes en filosofisk konstnärlig strömning. Den motsatte sig absoluta värderingar – ett religöst arv med starkt fäste i människors andliga liv – och påstod sig vara människans innersta närmast: *romantiken*.

Romantiken var – utöver en livsstil – kanske en av de mest betydande musikaliska strömningarna under 1800-talet. Det är ofta överdrivet och slarvigt när man talar om ett visst datum för att förklara början eller slutet av en historisk period, speciellt när det gäller ett kulturellt fenomen. I romantikens fall är det ytterst felaktigt att avgränsa denna period från 1700-talet och bortse från t.ex. *Sturm und Drang*-tiden (1765–1785). Ofta hänvisar forskare till 1730-talet som början på en utveckling, som blomstrade i början av 1800-talet och betecknades som romantik.

Även om det låter naivt att påstå att romantiken är en tysk och en anti-kristen idé, kan man åtminstone fundera på grunderna för en sådan spekulation. Att betrakta romantiken som en tysk tradition är inte så överraskande, med tanke på de stora bidragen och standardverken inom den tyska litteraturen. Det räcker att påminna om Goethes, Schillers och Heines verk för att underlätta ett samtyckande. Däremot är antikristepitetet lite svårare att ha en grund för. Grunden till detta påstående kan delvis vara en felaktig generalisering av katolicismen å ena sidan och en felaktig konkretisering av religionen å andra sidan. Konsekvenserna av dessa förväxlingar leder till en missuppfattning av kritiken mot religion och katolicismen som i 1800-talets fall uppfattas som

en kritik mot kristendomen i allmänhet. För att vara tydligare kan t.ex. nämnas att Karl Marx och Charles Darwins kritik av religionen på grund av en ökad industrialisering på 1800-talet bör uppfattas som kritik mot religionen i allmänhet jämfört med Friedrich Nietzsches kritik som är direkt riktad mot kristendomen. Romantiken i Tyskland under 1800-talet var nämligen en reaktion på två franskt förankrade traditioner: först och främst katolicismen – snarare en latineuropeisk religion – och rationalismen. Madame de Staël – en fransk författare – ger en bra bild av den religiösa konflikten i sin bok *De l'Allemagne* (1810), där hon delar upp Europas befolkning i tre grupper: latinsk, germansk och slavisk. Latin-Europa ärver den mediterranska kulturen enligt de Staël och dagens italienare, spanjorer och fransmän är samma som gamla romare med en kristen tradition. Germanerna däremot kom i kontakt med kristendomen genom att de integrerades i romarriket p.g.a. bland annat det asiatiska hotet. I boken får man en bild av att germanerna hade invändningar mot att acceptera kristendomen, vilket ansågs ha fått en ny renässans genom Martin Luthers reformation. Det var alltså inte konstigt, återigen enligt de Staël, att romantiken fick sitt genombrott i Tyskland. En annan grund för romantikens påstådda antikristna hållning anses vara en del litterära verk som det storslagna *Les Misérables* (1862) av Viktor Hugo, en fransman och inte minst en äkta romantiker. Slående och subtilt är att uppleva medkänsla för en tjuv, *Jean Valjean*, som i absoluta värderingars namn är dömd och *frälsning* av hans tjänstekvinna, som mot sin starka religiösa tro ljuger för att möta en rättvis verklighet. Allt detta trots betoningen på den avgörande rollen av en godhjärtad präst som framhäver kristendomens kärleksbud än dess genom tider institutionaliserade moralhållning. Det är oundvikligt att nämna Friedrich Nietzsche i det här sammanhanget som i sin tur dödförklarade Gud i sin *Also sprach Zarathustra* (1883–85): *Men då Zarathustra var allena, talade han så till sitt hjärta: "Skulle det vara möjligt! Detta gamla helgon har i sin skog ännu icke hört något därom att Gud är död!"*¹ Romantiken kännetecknas samtidigt av många inre paradoxer. Stora verk av den religiöst troende Franz Liszt och verk av Søren Kierkegaard är också skapade i samma anda som Nietzsches skrifter.

Rationalismen var emellertid ett annat område som romantiker konfronterades med. Under upplysningstiden, då förnuftet ersatte religionen, härskade ett kallt och statiskt förhållningssätt. Descartes betraktade mekaniken som den högsta vetenskapen och geometri var för honom det favoriserade matematiska språk-

1 Nietzsche, 1999, s. 15.

ket. Det tog inte lång tid tills Newton mjukade upp det cartesianska och galileiska tankesättet genom att införa tidsfaktorn i matematiska formler som beskrev verkligheten. Michel Foucault beskriver i sin bok *Histoire de la Folie a l'age Classique* (1972) hur en överdriven uppskattning av förnuftet ledde till att inspärra de utsvävande fäderna, de slösaktiga sönerna, hädarna, de som försökte förgöra sig själva och libertinerna som mentalsjuka i många interneringsanstalter som byggdes mellan 1500- och 1700-talet runt omkring i Europa. Foucault skriver: *Inspärrandet representerade ett försök att slutgiltigt undertrycka vanvettet, att eliminera en figur som inte fann sin plats inom den sociala ordningens ram. Instängandets essens var inte besvärjelsen av en fara. Instängandet bara manifesterade vad vanvett egentligen var: en manifestation av icke-varande; och genom att instängandet försåg samhället med denna manifestation, undertryckte instängandet därmed vanvettet eftersom det återställde det till dess sanning av intighet. Instängande är den åtgärd som mest exakt motsvarar vanvett uppfattat som icke-förnuft, det vill säga som förnuftets tomma negation. Genom instängandet affirmeras vanvett som ingenting.*² En reaktion mot dominansen av denna rigida rationalism ledde romantiska konstnärer till att kryddsätta sina



L. v. Beethoven: Pianosonat op. 106 i B-dur

verk med magi, fantasi, och känslor i stället för att gå raka vägen och skryta över en absolut moral, skönhet, symmetri, linjaritet och andra ideala former. I konstmusiken gav tonsättarna det poetiska och det metafysiska ett större utrymme genom att använda sig av tvetydighet och alterationsharmoni i sina kompositioner. Ett typiskt exempel är ett *Scherzo* ur Beethovens *pianosonat* op. 106 i B-dur, där det avsiktliga dubbla budskapet i harmonin och motivstrukturen skapar en osäker grund för en enhetlig uppfatt-

2 Foucault, 1973, s. 129.

ning av musiken. I detta avseende bör som tidstypiska exempel också nämnas naturliga (skog, hav) och övernaturliga (spöken och demoner) element i C. M. v. Webers opera *Der Freischütz*, uppskattning av mänskliga värden i Schillers dikt *An die Freude* respektive Beethovens nionde symfoni och naturbeskrivningar i Hölderlins dikter.

Beethovens sena verk ger många fingervisningar om en ny utveckling i början av 1800-talet. Trots att han var djupt förankrad i den klassiska stilen, betraktar många Beethoven som en romantiker under hans sista 10 år (1817–1827). *Pianosonaten* op. 106 är komponerad 1817/18. Dess Scherzo bygger på ett 7-taktigt tema, som harmoniskt sett kan uppfattas som 4 + 3, men motiviskt sett som 3 + 4. Att skapa otydlighet och ge utrymme för fria fantasier i musik var en av romantikernas genuina teknik.

Det är både svårt och lätt att tala om vad som är franskt och vad som är tyskt p.g.a. att Tysklands och Frankrikes idéhistoria ibland närmar sig varandra så mycket att de delvis sammansmälter och ibland går de så skilda vägar att det är naturligt att tala om två helt säregna traditioner. I början av 1800-talet planterar tre unga män ett träd i franska revolutionens namn i ett litet kloster i Tyskland. "Må det vara en symbol för *Liberté, égalité* och *fraternité*." Tre unga män, men ändå tre stora namn bland de största i filosofin och skönlitteraturen: Hegel, Schelling och Hölderlin. Detta var en symbolhandling för en komplex kulturvävnad, som byggde på franska och tyska insatser, vilket hade en stor betydelse för framtidens europeiska kultur. Ska man betrakta romantiken som en tysk tradition eller betrakta franska revolutionen eller rationalismen som fransk, får man problem i att möta framtiden. En av de första anhängarna till tysk romantik var faktiskt Victor Hugo, en trogen och äkta fransman, som ägnade sin genialitet åt romantikens utveckling. På samma sätt skulle man kunna betrakta den unge Hegel, Schelling och Hölderlin som franska revolutionens äkta söner. Finns det verkligen någon stor skillnad mellan Robespierre och den ivrige Fichte som hade samma ideal och drömmar för sitt eget land? När man tänker på hur ivrigt Immanuel Kant ställde in sin promenad – vilket han gjorde bara en gång i sitt liv – för att vara hemma och läsa ut Rousseaus *Emile*, ser man inga skillnader alls mellan dessa så att säga *representativa* tyskar och fransmän.

En sak som man måste ta hänsyn till när man talar om Tysklands och Frankrikes 1800-tal är den politiska situationen. Tyskland var inte på den tiden en enad nation, utan bestod av små

provinser medan Frankrike var en etablerad stat. Detta förklarar delvis den starka nationalismen hos många tyskar. Samtidigt när man tänker på att Frankrike bytte 30 regeringar under andra republiken skulle man kunna betrakta Frankrike lika *oförenat* som Tyskland. I början av 1870-talet röstade man fram en kung i parlamentet i Frankrike bara för att republikanerna inte kom överens om en presidentkandidat! På 1870-talet trädde Bismarck fram, vilket banade väg för ett förenat starkt Tyskland framöver, som hade sina dramatiska konsekvenser senare på 1900-talet.

I början av 1800-talet framträdde en historiskt viktig kompositör i Frankrikes musikhistoria: Hector Berlioz. Berlioz med sin kraftfulla, känsloladdade och beskrivande musik kunde inte negligeras, inte ens i Tyskland. Ibland har man en känsla av att tyskarna har en tendens att underskatta fransmännen eller snarare låtsas att de inte är kapabla att vara lika bra som dem. Det finns många exempel att nämna i historien: även om tyskarna hade rätt att utsätta fransmän för åtlöje under andra världskriget när det gäller Maginotlinjen hade Hegel t.ex. 100 år tidigare ingen anledning att underskatta fransmännen, när han undervisade i en skola i lugn och ro medan Napoleons kanoner hördes på håll. Berlioz och Hugo är exempel på två lysande – av tyskarna underskattade – romantiker, som riktade blicken från Tyskland till Frankrike.

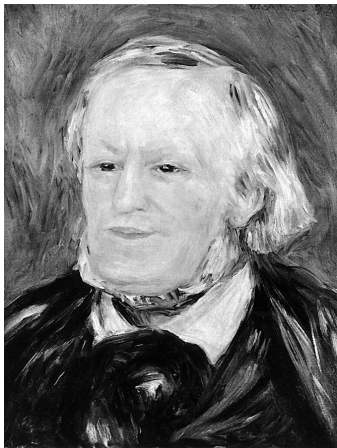
För att komma till rätta med Berlioz och hans betydelse för 1800-talets senare musik måste vi gå över till Tyskland och följa en utveckling som berör genren opera. Ett ökande stöd för fria konstnärer och ett brinnande intresse bland människor för utelivet och underhållning var en tillräcklig grund för ett riktigt uppsving för teatern i början av 1800-talet. I musikvärlden däremot bidrog detta till motsättningar och konflikter bland tonsättare, librettister och teatermän. Det krävdes mer sammanhållning i arbete med större verk, där många aspekter sammansätts för att en tonsättare ska lyckas med en enhetlig komposition. Trots allt lyckades många fransmän och italienare komponera opera. Problemet fick större resonans i de tyskspråkiga länderna. Beethoven och Schumann skrev bara en opera trots att Schumann hade ett flertal planer, Chopin skrev inte en enda och Brahms skrev till sin vän Joseph Victor Widmann att han har förkastat alla sina planer på opera och giftermål. Man kan spekulera mycket kring orsakerna. En annan förklaring, utöver den ovannämnda, kan också vara den uttrycksfulla känsloladdade vokalmusikens och den abstrakta färgrika instrumentalmusikens attraktion för syd- respektive nordeuropéer. Den enda tonsättare, som helhjär-



Konrad Boehmer: karikatyr av Richard Wagner

att ägnade sig åt opera var Richard Wagner. Han hade en annan lösning: han tog hand om allting själv – librettot, musiken, uppsättningen... Wagner tyckte att Beethoven hade nått en nivå i den instrumentala musiken, som inte kunde överträffas. Samtidigt la han märke till Beethovens tendenser att skriva vokalmusik i slutet av sitt liv och drog den slutsatsen att den vokala musiken var framtidens konst. Eftersom Wagner kom från en teaterfamilj gick han ett steg vidare och överordnade dramat i förhållande till sång och musik. För honom var dramat orsaken till sång och sången orsaken till musik.

I de tyskspråkiga länderna var Wagner en mycket omstridd person. Han gjorde det inte lätt för sig, när han deltog i gatustrider 1848 i Dresden tillsammans med Bakunin, vilket tvingade honom i exil. Wagners nya koncept gav upphov till många diskussioner bland *die Neudeutschen* (Wagner, Liszt, Bruckner,...) och *die Konservativen* (Brahms, E. Hanslick). Utomlands uppmärksammades han p.g.a. sin nationalistiska hållning. Att uttrycka sin nationella tillhörighet i musik var inget nytt. Händel och Beethoven är tidiga exempel på detta, men när det gäller Wagner sattes *Deutschtum*, dvs. allt som hade med Tyskland att göra, i fokus. Wagners nationalism, med antisemitiska inslag, var i jämförelse med tidigare exempel nedvärderande och provocerande. Hans förakt för den judiska tonsättaren Meyerbeer bör förstås i den andan. På gott och ont blev han så omdiskuterad att det var nästan omöjligt att vara aktiv i det kulturella livet och inte ha någon uppfattning om *wagnerismen*. Med Wagner blev musikvärlden splittrad: Wagners anhängare, som dyrkade honom som en gud och en annan grupp, som avskydde honom som pesten.



Pierre-Auguste Renoir: Porträtt av Wagner. Wagner ställde upp för porträttering i Paris (1882), men var aldrig nöjd med resultatet.

I Frankrike liksom i andra länder såg man upp till den tyska musiken, men det var inte omtyckt av alla att bli jämförd med de stora tyska mästarna. Saint-Saëns tog illa vid sig t.ex. när man kallade honom för "Frankrikes Brahms". Catulle Mendès var en av Wagners anhängare, men uppmanade unga franska tonsättare i sitt *Epilogue* att bevara sin självständighet och följa Wagners estetik snarare än hans musik. I februari 1885 grundades *La revue wagnérienne* i Paris; en tidskrift som ägnades bara åt Wagner. Stéphane Mallarmé var en av dem som erkände sin fascination och sitt intresse för Wagners estetik i sin artikel "Richard Wagner, rêverie d'un poète française", som offentliggjordes i denna tidskrift i augusti 1885. Baudelaire var också i högsta grad imponerad. I Italien jämförde man framgångsrika operatonsättare som Verdi och Puccini med Wagner och ibland anklagades de för att vara en kopia av honom. Wagners musik attraherade många

unga tonsättare, vilket efter en kort tid brukade förvandlas till hat och misstänksamhet. Orsaken var säkert Wagners arrogans och osympatiska hållning. I en intervju med en fransk journalist uttalade sig Wagner 1879 om den franska musiken och visade sitt intresse för dess utveckling. Han uttryckte sig mycket faderligt och uppmanade franska tonsättare att ta fasta på folkmusiken i stället.

På anti-Wagner-fronten satte sig César Franck, den franske tonsättaren med belgisk bakgrund, starkt mot Wagner. Han tyckte den romantiska musiken i betydelsen av den tyska musiken var som ett gift för den franska kulturen och han ville bekämpa dess inflytande. Han bildade en grupp av unga tonsättare kring sig och lovade att bidra med viktiga verk för etablering av den franska musiken. Bland hans närmaste elever och vänner kan man nämna Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Gabriel Piene, Joseph Ropartz, Pierre de Breville, Charles Bordes och Guillaum Lekeu. Resultatet blev inte speciellt framgångsrikt. Dessutom närmade sig d'Indy, en av de viktigaste tonsättarna i gruppen, Wagners mystiska värld. Claude Debussy – den musikaliska impressionismens mästare – attraherades av Wagner i början, men gick sin egen väg och förvandlades till en Wagner-hatare senare. Inte nog med det, Debussy gick till attack mot den tyskspråkiga musik-kulturen, som hade trängt sig in i Frankrike. Han föraktar Glucks musik och menar att hans framgångar i Frankrike berodde på att detta låg i de österrikiska makthavarnas intresse och inte på Glucks musikaliska geni. Han skriver i sin artikel *a la schola cantorum* (1903): "Man känner till Glucks inflytande på den franska musiken, något som bara gjorts möjligt tack vare ingripandet av drottningen Marie Antoinette (från Österrike) – en händelse som liknar Wagners, som har Mme Metternich att tacka för uppsättningen av *Tannhäuser* i Paris. Likväl ser man Glucks talang i Rameaus verk. *Castor och Pollux* innehåller ett sammandrag av de första utkast som Gluck kommer att utveckla senare. Man kan göra enstaka liknelser och säga att Gluck bara kunde ta Rameaus plats på den franska scenen genom att göra Rameaus verk till sina egna. Hur skulle annars Glucks verk överleva?"³ I samma skrift jämför han Gluck med Wagner och skriver: "Aldrig är han trevlig den mannen! Jag känner bara en annan musiker som är lika otrevlig som han och det är Wagner!"⁴

Wagner var minst sagt förtjust i Berlioz musik. Den plausibla affiniteten mellan Wagners idé om *Leitmotiv* och Berlioz' *idée fixe* har uppmärksammats av musikvetare. Man ska kanske vara lite försiktig med sådana påståenden, men med hänvisning till John

3 Debussy, 1971, s. 89.

4 a. a., s. 272.

Warrack, som avslöjade likheterna mellan *Liebestränk*- och *Liebested*-motiv i Wagners *Tristan und Isolde* och melodistämman i andra scenen *Roméo seul: Tristesse: Grand fête chez Capulet* ur Berlioz' *Roméo et Juliette*, får man en motsatt bild av den arroganta, dominerande och tongivande tyska romantiken. Här finns det ingen avsikt att se ner på Wagner för att han *stal* ett motiv till sitt största musikdrama, utan snarare väcka en tanke om hur en tonsättares lek med andras kompositioner kan förvandlas till nationalistiska trätor.



Richard Wagner: ur *Tristan und Isolde*: Liebestränk-motiv

Sehr mäßig beginnend

Isolde: Mild und lei-se, wie er lächelt,

wie das Au-ge hold er öff-net,

Richard Wagner: ur *Tristan und Isolde*: Isoldes Liebested-motiv

Hector Berlioz: melodistämman ur *Roméo et Juliette*: nr 2: Roméo seul: *Tristesse: Grande fête chez Capulet*

Wagners *Tristan und Isolde*, med sin motivisk-tematiska inspiration från den franske Berlioz, var ett musikdrama som med all sin kraft fungerade som en skugga över den franska musiken och påverkade den i en bestämd riktning.

Att uttala sig mot *det tyska* i Frankrike, speciellt bland de intellektuella i Paris var trots många sympatisörer inget ovanligt men att starta en aktivitet i musikkretsar mot den tyska *kulturinvasionen* var kanske lite överraskande. Gruppen, med d'Indy och César Franck i spetsen, började i mitten av 1800-talet motarbeta den musik som ansågs vara *farlig* för Frankrike. Wagners musik var attackerande, exklusiv, stark och inte minst lockande. Inte ens den unge Debussy kom ifrån magin av en sån musik och kände sig starkt influerad. Det är rätt intressant att se hur musiken tar sin väg från en melodistämman av Berlioz, bearbetas så genialt i Wagners händer och kommer tillbaka till samma miljö. Det kanske inte har så stor betydelse om Wagner har stulit det här motivet från Berlioz. *Tristan und Isoldes* storhet och magi låg inte endast i motivet utan i bearbetningen av motivet i ett mycket dramatiskt sammanhang. Dessutom har detta hänt även fransmännen och särskilt själve Debussy. George Antheil berättar i en artikel att hans lärare Constantine von Strenberg var misstänksam mot den impressionistiska stilen. Han påstår att Debussy, Ravel och Satie brukade besöka en italiensk tonsättare som hette Ernest Fanelli i Paris på 1880-talet och låna hans kompositioner för att studera dem. I Fanellis hus påträffar Strenberg kompositionstitlar som *Prelude à l'après-midi d'un faune*, *Daphnis et Chloé...* alltså samma titlar som Debussys och Ravels stora verk. Antheil skriver att han inte vågade publicera något om detta, för att det skulle skada hans anseende i Paris och drar slutsatsen att det inte är viktigt vem som skrivit vad först, utan det viktigaste är den konstnärliga kvaliteten. Historien kunde inte förbigå tonsättare som Debussy eller Ravel, medan Fanelli är bortglömd. Idag klandrar ingen Debussy och Ravel för att de *stal* kompositionstitlar eller idéer från någon annan, utan man värdesätter högt Debussys nyanserade tolkning av Mallarmés poesi.

Striden med Wagner begränsades inte för Debussy till att skriva pejorativt och helst med förolämpningar om honom under pseudonym i parisiska tidningar, utan tog en större omfattning. "Wagner måste bekämpas i det fält som han förtjänar: i operamusik." 1892 började Debussy skriva sin första och sista opera. *Tristan und Isolde* var en medeltidssaga, som passade in i den litterära och filosofiska andan i 1800-talets Tyskland, vilket hade naturliga förklaringar med tanke på tyskarnas ambition att hålla



Jacques-Emile Blanche: Claude Debussy (1903)

sig till en nordeuropeisk tradition kontra den latineuropeiska. Debussy valde också sin saga *Pelleás et Mélisande* från medeltiden, som skulle skildras med ett impressionistiskt tonspråk; en svår väg för Debussy och *frihetskampen*. Librettot skrevs av M. Maeterlinck, den belgiske författaren. 1902 var operan färdig. Tio år hade gått sen Debussy hade börjat. Wagner i sin tur hade inblick i vad som var på gång i Frankrike. Det var första gången det tog så lång tid för Debussy att komponera. Det påminde nästan om *Fidelio*, som beredde Beethoven stora besvär. Debussys problem var dock annorlunda. Impressionistisk musik var spontan till sin natur och det var ovanligt för Debussy att hålla på en komposition under tio år. Hur som helst misslyckades operan, publiken ställde till med bråk och det bröt ut kravaller och Maeterlinck misshandlades.

Vad som är franskt eller tyskt har kanske inte så stor betydelse. Huvudsaken är att fransk och tysk kultur förutsätter varandra och har upprättat en dialektisk relation full av respekt och intresse men också av hat och förtal. Den centraleuropeiska konstmusiken under 1800-talet är resultatet av ett intensivt kulturutbyte.

LITTERATUR

- Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autre écrits*, Édition Gallimard 1971, översättning av Anna Nordin, ej publicerad.
- Foucault, Michel, *Histoire de la Folie a l'age Classique*, 1972, översättning av Carl G. Ljungman, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Bonniers 1973.
- Morgenstern, Sam, *Composers on Music: An Anthology of Composers Writings From Palestrina to Copland*, Pantheon 1956.
- Necker, Anne Louise Germaine (Mme de Staël-Holstein), *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion 1968.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, översättning av Albert Eriksson, *Så talade Zarathustra*, Delfinserien, Bonniers 1999.