

## Musiken i mellanrummet – Janacek, Mähren och modernismen

1.

Varje september samlar sig den tjeckiska staden Brno kring evenemanget ”Mährisk höst”, en internationell festival för klassisk musik. Trots att festivalen har växt enormt de senaste säsongerna och tar mer organisering och arbete i anspråk än vad frivilliga skulle klara av, är den framför allt en lokalpatriotisk händelse. Företagen vid mässområdet sponsrar, kommunen bjuder på gratis spårvagnsresor, Masarykuniversitetets studenter säljer programblad och river biljetter och varje kväll är Janacekoperan, Brnofilharmonin, Augustinerklostret, stadens kyrkor och andra musiklokaler fullsatta. ”Liksom handeln kan konsten inte trängas in i ett nationellt hörn eller utvecklas i provinsial isolering”, läser jag i en flyer som ligger i operans foajé, tryckt av ett av stadens mässföretag. ”Musiken är Brnos själ, och den hjälper oss att nå ut i världen”.

Brno har onekligen profilerat sig som en centraleuropeisk musikstad. Utbudet av festivaler, nationella musiktävlingar och internationella gästframträdanden i Brno överträffar det i Prag. Det gäller inte bara inom den klassiska musiken utan framför allt inom smalare och mer anspråksfulla genrer som experimentell jazz, elektronisk musik och nyskriven folkmusik.

Miloš Štědroň, professor vid institutet för musikvetenskap vid Masarykuniversitetet och en ledande gestalt i Brnos musikliv sedan 1970-talet, uttalade sig nyligen om bakgrunden till stadens livaktiga musikscen i en österrikisk kulturtidskrift. ”Dynamiken och intresset beror på det som kan kallas ’Brnos förbannelse’. Musiklivet skulle vara omöjligt utan den fundamentala konflikt mellan det tjeckiska och det tyska som fortfarande rör sig likt ett spöke genom vår lokala kulturtradition. Vi är dömda till att ständigt söka olika uttryck och väga dem mot varandra.”

Štědroňs yttrande är en påminnelse om att stora delar av den europeiska modernismen under 1900-talet faktiskt föddes i den industrialiserade kontinentens marginaler. Både det habsburgska och det ottomanska riket, och under mellankrigstiden även Sovjetunionen, producerade enorma mängder provins i Europa. Strävan efter etnisk och nationell frigörelse blev följaktligen stark inom de delar av samhälls- och kulturlivet som inte var etablerade. Kulturteoretiker som Moritz Csáky och Philipp Thers har i aktuella studier fokuserat på den koloniala verklighet som även internt präglade Centraleuropa. Den ökade spänningen mellan centrum och periferi orsakade närmast en besatthet vid

språkets bräcklighet och kulturens bristande enhetlighet. I de regioner som ibland kallas för de östeuropeiska var det avant-gardet som sökte nationell etablering för olika språk och kulturer. Samtidigt låg den marginaliserade positionen till grund för ett estetiskt formsökande som i högsta grad gjorde anspråk på att vara ”modern”.

Ser man närmare på en enskild historia blir dock även dessa generella påståenden problematiska. Det gäller inte minst inom konstmusiken där politiska utspel var svårgripbara eller helt frånvarande, men som trots det utövade ett enormt inflytande på den regionala identiteten. För att få ett svar på den provinsiella kontextens betydelse för modernismen är det värt att återvända till Brno under industrialismen och till stadens främste tonsättare, Leos Janacek.

2.

Den 112 kilometer långa järnvägslinjen till Wien fullbordades 1839 och förde industrialiseringen till Brno – eller Brünn som stadens officiella namn då löd. Inom några decennier var textilstaden Brünn Österrikes eget Manchester och Mähren en av det habsburgska rikets mest produktiva regioner. Den ekonomiskt och politiskt dominerande gruppen i staden var tyskarna, och till dem slöt sig, språkligt och kulturellt, de judiska medborgarna. Samtidigt drog Brünn till sig en uppsjö av investerare och arbetare av skilda etniska och geografiska ursprung. Tjecker, slovakier, ungrare och ryssar skapade en regional skiffer med både enskilda och sammanflätade historier och traditioner. Från Wien kom i början av 1890-talet ett förslag att dela in Brünn i nationella stadsdelsdistrikt för att bättre få en översikt över den etniska mångfalden. Förslaget realiserades aldrig men ännu under mellankrigstiden kunde en ledande tjeckisk kommunalpolitiker säga att han skämdes över den ”nationella kulturens rotlöshet” i Brno. Det var först efter andra världskriget som Mähren blev ”tjeckisk” i egentligen mening.

Trots den industriella expansionen uppfattades Mähren som ojämförligt provinsiellt utifrån de dominerande städer, Wien och Prag. Regionen intog en underordnad ställning till Böhmen, både inom den habsburgska monarkin och senare som en del av Tjeckoslovakien. Om Böhmen var den sekulariserade, innovativa, kulturellt ledande och öldrickande regionen så var Mähren ett katolskt, stagnerat och agrart vinland. Denna schablonbild, som hade sällsynt livskraft, gjorde också att Mähren fick en särskild känslomässig ställning både inom den tjeckiska och inom den tyska konsten under åren kring 1900. Det mähriska landskapet blev scenen för en föreställd barndom innan det moderna syndafallet, en plats präglad av enkelhet, folklighet och riktighet.

Samtidigt började den mödosamma konstruktionen av ett historiskt språk och en kultur att hamna i fokus för klassmotsättningar. En tjeckisk medelklass ville inte bara ha det kulturella erkännandet utan också del i den politiska makten. Men det var en strävan som helt bestämdes utifrån den nationella rörelsens centrum i Prag. Mähren fortsatte att vara ett transitrum, en blandplats och projektduk för motsägelsefulla önskedrömmar.

Den modernistiska rörelsen i Brno utvecklades under 1900-talets första årtionden till en kamp om både rationella framtidsutsikter och känslomässig, regional identitet. Det var en bitvis våldsam strid om makten, rösten och ordet.

Det var också mot denna bakgrund som Robert Musil i *Mannen utan egenskaper* utnämnde ”staden B.” till den ursprungliga härden för första världskriget. Brno blev sinnebild för hela Kakanien, inte minst för att ”människorna i B. inte kunde tåla varandra”. Musil lät romanens huvudperson, Ulrich, kritiskt reflektera över den stora provinsstadens karaktär:

[Den hade (...) något hemlöst-kolonialt i sitt väsen: En äldsta kärna av tyskt borgerskap, som för flera hundra år sedan hade hamnat på slavisk botten (...). Denna stad hade en historia, och den hade också ett ansikte, men i detta passade inte ögonen ihop med munnen eller hakan ihop med håret, och över alltsammans vilade prägeln av ett intensivt rörligt men innerst inne tomt liv. Det är möjligt att detta under vissa personliga omständigheter främjade det mycket ovanliga och sällsynta.”]

3.

Det mycket ovanliga och sällsynta i Brno i början av 1900-talet utspelade sig inom musiken och framför allt inom musikdramatiken. I de centraleuropeiska regionerna intog operan – som kulturell institution, representativ arkitektur och som konstnärligt program – en viktigare roll för integration och nationell mobilisering av befolkningen än exempelvis i England eller Frankrike. Den framväxande stadskonkurrensen på kontinenten var också en avgörande motor för utvecklingen. Operan hade blivit ett veritabelt massfenomen i lokalsamhället och en socialt ritualiserad värld som inte längre uteslöt de lägre klasserna. I en tid som varken hade biografier eller tv stod operan som ”multimedialt spektakel” helt utan konkurrens.

Men operan kring 1900-talet hade också parallellt utvecklat en internationell repertoar. Med den ökade betydelsen av nationell kultur skedde överregional och internationell kulturförflyttning, inte minst tack vare det ständigt utvidgade verksamhetsfältet för konstnärer. Operan representerade därför i början av 1900-talet både det unika i en nationell gemenskap och samtidigt uppfattades musikdramatiken som ett gemensamt europeiskt fenomen. Denna paradoxala utveckling går tydligt att spåra i översättningar och bearbetningar av olika operalibretton.

Musik hade i en stad som Brno följaktligen en lång tradition som både social och politisk aktivitet. Till skillnad från språk så kunde musiken kommunicera mellan politiska och kulturella barriärer som språket fortsatte att upprätthålla. Ju mer komplicerat det språkliga och därmed det kulturella klimatet blev, desto mer attraktiv blev musiken. Kampen om provinsstadens själ, som den utspelades mellan konkurrerande operahus, resulterade därför i en märklig, hätsk men kreativ dialog bortom språket.

I fronten för den musikdramatiska modernismen i Brno i början av 1900-talet stod tveklöst Leos Janacek. Janaceks konstnärskap är också ett utmärkt exempel på hur komplex och

mångfacetterad modernismens historia visar sig vara när social förändring, musikestetisk reception och politisk historia bryts mot varandra. Dagens ställning som den mest betydelsefulla tjeckiska kompositören under 1900-talet vann Janacek ytterst långsamt. Ända fram till 1970-talet betraktades han endast som en efterföljare till de stora romantikerna Smetana och Dvorak.

Uppvärderingen av Janaceks musik hör samman med senare tids intensiva forskning som lett till en förändrad syn på det som länge var Janaceks kännetecken, nämligen att han så självmedvetet skrev in sin konstnärliga verksamhet i Mährens regionala identitet.

Den perifera kontexten var nyckeln till Janaceks skapande. Hans innovation för operakonsten kom ur de så kallade ”språkmelodierna”. Språkmelodierna var unika för varje individ och var samtidigt djupt förbundna med en specifik regions dialekt, folkliga kultur och musik. Med folkmusiken och språkmelodierna som präglade beståndsdelar kunde Janacek i sina operor lämna den melodiskt reguljära strukturen och tillåta sig en friare, mer rapsodisk och rytm-baserad melodiframställning. Janaceks insamlande av språkmelodier begränsade sig inte bara till lantliga dialekter och folkliga uttryck. De inbegrep även spårvagnsutropare, cykelbud och kvinnor som kallade på sina höns. Språkmelodierna var del i en nationell mission där Janacek skapade en musikalisk språkvärld av uttryck bortanför vad han uppfattade som det tyska förtrycket.

Samtidigt personifierade Janacek Mährens position som geografisk mittpunkt för olika influenser från väst och öst. Han sökte förankra sina upptäckter med hjälp av vetenskapliga metoder, framför allt från Tyskland och Västeuropa. Han använde sig av Hipps kronoskop för att mäta längden på individuella toner i folksånger och utformade en teori om ackordsbindning baserad på Helmholtz's arbeten om dämpningsmekanismer i innerörat. Men när förbindelsepunkten mellan abstrakt ljud och omvärldens ordning ändå inte lät sig fastställas publicerade han essäer om den mähriska musikens känslomässiga bindning till den ryska ursjälen och det slaviska landskapet.

Innan genombrottet med framförandet av Jenufa i Prag 1916 var det lätt att avfärda Janacek som en folkloristisk romantiker, vars snurriga idéer om tal och musik var precis vad man kunde vänta sig av en mährisk dilitant som var utestängd från det de etablerade salongerna i de väst- och centraleuropeiska huvudstäderna.

4.

Mährens och flera andra provinsregioners relation till centralmakten i Wien i början av 1900-talet är en påminnelse om att den europeiska historien bär på sina egna koloniala erfarenheter och ett internt spänningsförhållande mellan centrum och periferi. Den brittiske historikern Norman Davies har påpekat att Europas kulturella och geografiska centrum egentligen aldrig har sammanfallit. Och just i denna motsättning mellan centralism och pluralism finns förutsättningen för kontinentens dynamik. Som om ”krisen” var den europeiska kulturens huvudsakliga näring.

Konflikten mellan det habsburgska rikets universella kulturella anspråk och de mer heterogena yttringar som präglade rikets provinser kan också illustreras musikestetiskt, exempelvis i skillnaden mellan den modernistiska konstmusiken som utvecklades i Wien under 1900-talets första årtionden och Janaceks kompositioner, som länge endast uppfördes i Brno. Gustav Mahlers arbete i Wien, både som kompositör och dirigent, genomsyrades av estetiska imperialistiska ideal och av en kamp att lägga över eller införa absoluta formkrav på ett oreglerligt och bångstyrt material. De måhriska folkmotiven, som också förekom legio i hans symfonier, hade reducerats till sepionade pastorala stämningsbilder. Musikforskaren Julian Johnson har visat att det ironiskt nog var först efter det politiska sammanbrottet av det habsburgska riket som dessa ideal fann sitt renaste och mest logiska uttryck genom musik av Schönberg och den andra Wienskolan.

Janaceks musik däremot började utifrån det lokala och särpräglade, inte bara i geografiska eller kulturella termer utan också när det gäller den musikaliska processen. De musikaliska elementens betydelse – harmoni, rytm, motiv och instrumentation – definierades lokalt snarare än globalt. Musiken hade fått sitt sammanhang genom att väga in heterogena element och inte genom att upplösa det musikaliska materialet, vilket den andra Wienskolas kompositioner strävade mot. Janaceks kompositionsstrategi var plural snarare än enhetlig. Ofta lät han både harmoniska och rytmiska stilar brytas, eller bilda olika lager i ett och samma verk.

I själva verket var det transittillstånd som hade uppkommit i Brno till följd av industrialiseringen en lika viktig näringsgrund för Janaceks komponerande som den rurala folkmusiken. Blandningen av musikaliska stilar och traditioner; operetter, militärkor, slaviska mässor, populära körverk – som i de habsburgska regionerna tog sina egna lokala koloriter – bidrog till att göra hans kompositioner fysiska. Hans operafigurer var påtagligt tunga och närvarande. Därmed bedömdes hans musik också som ointellektuell i mondäna kulturkretsar och följaktligen som ”folklig”.

Janacek lät sig både definieras, och definierade sig själv, utifrån denna folklighet. Men samtidigt tog det musikaliska skapandet honom med storm oftare än han själv medgav. Trots mängden överläggningar och teoretiska analyser som Janacek ägnade den tjeckiska språkmelodin och språkklangen så satt han slutligen med mer musik än ord till sina operor.

Nestorn inom Janacek-forskningen, John Tyrrell, skrev i en artikel redan 1970, att förhållandet mellan Janaceks insamlade och noterade språkmelodier och de komponerade vokallinjerna i operorna aldrig närmare har skärskådats. Man har tagit för givet att förbindelsen var där eftersom Janacek skrev så utförligt om det tjeckiska språkets melodiska grundmaterial. Men den kopplingen, visade Tyrrell, var en myt. Vokalstämmorna anpassades istället ofta till en redan komponerad melodi, och inslagen av folkspråk var inte sällan hårt stilerade.

Det var följaktligen Janaceks essäer, artiklar och andra musikteoretiska publikationer, där han hade fört fram sina tankar om språkmelodier som nationell språkmystik, som hade mutat in honom i det provinsiala läget.

Det krävdes en förmedlare som varken var bunden till det tjeckiskt nationella eller det tyska kejsarliga för att verkligen lyssna på Janaceks musik och förstå hans självständighet. Max Brod hade hört en uppsättning av *Jenufa* i Brno 1909 – den opera som Janacek själv hävdade var genomsyrad av tjeckiska, rurala språkmelodier – och entusiastisk tyckt sig finna en musikdramatik bortom den post-wagerianska traditionen men som samtidigt var omisskännligt modern. Brod tog sig för att översätta Janaceks operor till tyska, vilket blev början till hans internationella erkännande under 1920-talet.

En av anledningarna till att Brod attraherades av Janaceks konst var hans besvikelse över den tyska musikkulturen. Den tjeckiska föreföll honom långt mer optimistisk och full av potential för skapandet av en multinationell kommunikation. För Brod var det av vikt att musiken knöt samman det tyska och det tjeckiska, det urbana och det rurala, och det kunde inte ske genom att man skapade ett slags romantiserad primitivism. Musiken måste istället stå mitt i den modernistiska rörelsen. Modern musik skulle återkoppla till talet och rörelsen i den utveckling som alla människor kände av, utan någon regressiv nostalgi. Berättelserna måste handla om allmänna existentiella erfarenheter. Dessutom, menade Brod, kunde den judiska minoriteten – som han själv tillhörde – endast genom konsten spela en kreativ roll som förmedlare mellan det tyska och det tjeckiska i Böhmen och Mähren utan att förneka den egna judiska tillhörigheten.

Det verkar som om Brod föll för samma konstnärliga egenskaper hos Janacek som hos hans mer berömde vän Franz Kafka. Hos båda fanns ett motstånd mot såväl romantiken som expressionismen. Båda hade också en överdriven, malplacerad känsloutgjutelse gemensamt; emotionella eruptioner som fungerade som uttryck för såväl innerlighet, originalitet som kritik.

5.

Jag tar en taxi ut till den judiska kyrkogården i Brno. Det är en undanskymd, muromgärdad park som klämts ihop mellan korsande motorvägar. Här vilar de, alla mecenaterna till provinsstadens konstnärer under 1910- och 20-talet, i borgerligt välordnade men förfallna kvarter. Det är så långt man kan tänka sig ifrån Prags judiska kyrkogårds turistanpassade orientalistiska kaos. Den judiska minoritetens ställning i samhället var också annorlunda när den var en levande kraft i de båda städerna. I Brünn betraktades minoritetens medlemmar inte som kosmopoliter utan som lokalpatrioter med förbindelser. De var möjliga förmedlare av den nya tjeckiska konstnärliga renässansen till resten av Europa.

Max Brods översättningar och den tjeckoslovakiska statsbildningen efter första världskriget var det som öppnade för Janaceks kreativa indiansommar under 1920-talet. Janacek var stolt över att

kunna kalla sig ”tjeckoslovakisk tonsättare”. Det hade gett honom en nationell förankring och befriat honom från Mährens obetydlighet.

Det visade sig slutligen inte vara i folket eller i det tjeckiska språket som Janaceks kreativa kärna vilade. ”Det handlar bara om rösten och sanningen”, skrev han i en dagboksnotis från 1925 angående de sena operorna Ka’ta Kabanova och Affären Makropolos. Modernismen, ”så kall och så optimistisk” var även inom musiken en produkt av rationalism och emancipation, men som av nödvändighet var tvungen att ta en lång väg över estetik, gemenskap och historia för att nå fram till ett eget uttryck.

Janaceks musikstil blev under 1920-talet påtagligt egensinnig och omöjlig att entydigt inordna i en fåra. Han utvecklade starka kontraster mellan intimitet och vildhet i sin orkestrering, ett repetitivt element blev kännetecknande för mycket att kammarmusiken samtidigt som den musikaliska texturen blev alltmer sparsmakad. Även om det programmusikaliska draget fortfarande starkt präglade Janaceks sista verksamhetsperiod var han som en nyfödd tonsättare som omedelbart hade kontroll över sitt språk. Han började även rita sina egna notlinjer, som om ingenting i kompositionerna skulle kunna undfly hans individuella signum. Tematiskt kretsade de sena operorna ofta kring desperata, utlämnade situationer och de frammanade klaustrofobiska stämningar. Småstaden kastade ännu sin skugga över hans skapande, både som emotionell tillflyktsort och som skräckkammare.

Även Brno förändrades under mellankrigstiden. Stadsbilden kom snart att präglas av funktionalistisk arkitektur och en öppen och effektiv stadsplanering. Den unkna habsburgska atmosfären tunnades ut mellan de vita kuberna och en internationell arkitektkår bidrog till att göra det nya Brno till den främsta fysiska manifestationen av en nationell demokrati.

Janacek blev en säregen celebritet i musikkretsar i hela Europa; en gammal centraleuropeisk tonsättare som, enligt en brittisk musikjournalist, ”går och talar med närmast kuslig ungdomlighet”. I London höll han två tal 1926 arrangerade av the School of Slavonic Studies.

”Anledningen till att jag är här”, deklarerade han, ”är att jag kommer med den unga kraften av vår nya republik; ung musik. ... Jag kommer inte med ett språk, men med mitt arbete.” Janacek delgav att han sökte efter helheten, där kropp, själ och landskap var ett. Och att denna helhet gick att finna överallt: ”En tjeckisk, en engelsk eller en fransk folkmelodi talar på samma sätt till djupet av sin egen kultur, däri finns det sanna materialet till ett individuellt uttryck hos den moderna människan.” Den tjeckiska folkmusiken var redskapet; den var hårkorset för det nya uttrycket. Men den nationella upprättelsen var inte målet. Målet var sanningen och rösten som skulle göra människan synlig och fri att vara sig själv. En närmast identisk konstnärlig hållning, där musiketnografisk regionalism och modernistiskt tonspråk sömlöst förenades, intog även Béla Bartók under mellankrigstiden.

Janacek rörde sig under 1920-talet från att vara en nationell till en existentiell tonsättare. Steget hade aldrig varit långt. Modernismen i provinsen handlade om att finna en röst, en oförställdhet. Den bar på starka upplysningsideal i sin strävan efter emancipation och självständighet. Påfallande ofta –

inte minst i Janaceks operor – var den mänskliga rösten en kvinna, en agent för återställande och återupprättandet, en bärare av ”sanning”. Det var en kvinnlig röst som uttryckte sin närvaro på ett helt annat sätt än i den italienska bel canto-stilen. De insisterade på en sanning genom ett slags musikalisk vägran att underordna budskapet en nätt och sängbar stil.

I sina sena uttalanden och programförklaringar är det iögonenfallande hur likartat Janacek och företrädare för den andra Wienskolan som exempelvis Webern formulerade sina estetiska ideal trots att deras musik lät så olika. Hos båda fanns ett förakt för ”skönheten” som ett konstnärligt självändamål och ett upphöjande av ”sanningen” som med musikens hjälp ”bryter sig in genom elementen”.

Skillnaden var att Janacek aldrig omfamnade det rena bordets princip för att nå fram till sitt uttryck. Hans konstnärskap såg inte traditionsbundenhet som något perverterat. Modernismen var i Janaceks skapande inte en radikal gest eller ett dramatiskt uppbrott mot ett nytt system utan ett successivt införlivande av både sociala och musikaliska ståndpunkter. Den europeiska provinsen och småstaden spelade en avgörande roll som hemort för denna utveckling. Avsaknaden av alla skyddsmekanismer som stod metropolerna till buds – makt, representation, diskurs, media och ytliga positioneringar – gjorde att småstaden inte hade några avledningsmanövrar och tidens omvälvningar slog därför hårdare, som en örfil, mot provinsen. Kraven att göra det bästa av sina lokala förutsättningar blev därför också så mycket mer tvingande.

6.

Janacek har onekligen haft en svåröverskattad betydelse för musik- och kulturlivet i Brno. Under den stora Janacek-festivalen 2004, med anledning av att tonsättaren fyllde 150 år, uppträdde en ny generation sångare som särskilt specialiserat sig på de krävande rollerna i Janaceks operor. Brnos musikkonservatorium erbjuder varje år work-shops för musiker över hela världen som vill fördjupa sina kunskaper om intonationen i östmährisk folkmusik eller öva tolkningar av Janaceks stråkkvartetter.

Brno satsar i dag hårt på ”city marketing” och man har förstått att ekonomi, utbildning och kultur måste ingå som lika viktiga beståndsdelar. När jag kliver ut ur den mähriska höstens salongsvärme möter jag överallt representanter för den svunna modernitetens Brno. Innerstaden saneras och en ny medelklass har flyttat in i de gamla habsburgska våningarna. Minnestavlorna över Robert Musil och Karel Capek tittar fram genom putsdamm och byggnadsställningarna. Gregor Mendel har sitt eget genetikmuseum och forskningscenter, vilket passar med Brnos nya ekonomiska profil som centrum för medicin och sjukvårdsindustrin. Mies van der Rohes Villa Tugendhat har fått nationellt stöd för att återställa den ursprungliga interiörstilen.

Liksom i början av 1900-talet profilerar sig Brno mot andra, liknande små och mellanstora städer i det nätverk av förbindelser som åter skickar signaler och impulser mellan varandra i

Centraleuropa. Efter det att de globala städerna och världsmetropolerna länge har stått i centrum för uppmärksamheten påminns man alltmer om att den europeiska modernismen i betydande grad har präglats av ett nätverk av regionala orter och små eller mellanstora städer. Kulturhistoriskt behöver Europa ”sättas på plats”, i bokstavlig mening, för att man ska upptäcka förbindelsen mellan konstnärligt sökande efter mening och form och den övergripande samhällsutvecklingen.