

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

Franz Liszt

– meditationer längs Via Dolorosa

Via crucis (1878–79)

Vexilla regis

Station I – Jesus döms till döden

Station II – Jesus tvingas bära korset

Station III – Jesus faller första gången

Station IV – Jesus möter sin mor

Station V – Simon från Cyrene hjälper Jesus att bära korset

Station VI – Veronica torkar av Jesu ansikte

Station VII – Jesus faller andra gången

Station VIII – Jesus talar till Jerusalems döttrar

Station IX – Jesus faller tredje gången

Station X – Jesus berövas sina kläder

Station XI – Jesus spikas fast på korset

Station XII – Jesus dör på korset

Station XIII – Jesus tas ner från korset

Station XIV – Jesus läggs i graven

Salve regina (1877)

Björn Nilsson – orgel

Tisdag den 3 april 2012, kl. 18.30

Caroli kyrka, Borås

Via crucis är det sista av **Franz Liszts** (1811–1886) stora sakrala verk med kör. Den fullständiga titeln lyder: *Via crucis – korsvägens 14 stationer, för kör och solister med ackompanjering av orgel (eller piano)*.

Via crucis är den vanligaste benämningen på de målningar, skulpturer eller kanske oftast väggreliefer som skildrar de olika händelserna utmed Jesu väg mellan domstolen och graven, och som återfinns i en majoritet av katolska kyrkor. Korsvägsmeditationer brukar de betraktelser eller meditationer kallas som traditionsenligt hålls vid varje enskild bild. Liszts verk består av klingande sådana meditationer.

Idén till *Via crucis* hade föresvävat Liszt från mitten av 1860-talet, men verket komponerades först i september–oktober 1878 i Villa d'Este i Rom, för att revideras i december. I februari följande år gjordes så en sista revision, då i Budapest, där verket för övrigt fick sitt uruppförande först 50 år senare. Som ofta presenterar Liszt en rad versioner. Så finns alternativ för piano, fyrehändigt piano och orgel. (Liksom oftast är skillnaden på de två- och fyrehändiga pianoversionerna minimal – det är som om han tillverkat en version till varje jukeboxfabrikat.) Nämnas skall också att det finns en nedbantad orgelversion, *Kreuzandachten*, som – förutom av den avslutande delen av inledningsatsen – består av de rent instrumentala orgelsatserna, d.v.s. stationerna *IV*, *V*, *X* och *XIII*. I alla versioner övertar klaviaturinstrumentet oförändrat koraler och andra körsatser. Men Liszt har därutöver i samtliga dessa fall noterat solosångsmelodier på separata system – dock utan att klargöra i vilken avsikt. På något undantag när skulle de kunna uteslutas. Här spelas dock alla sångstämmor – med två undantag: när Jesus faller för tredje gången (*Station IX*) har ropen ”Jesus cadit!” (Jesus faller!) uteslutits, liksom folkmassans rop ”Crucifige!” vid *Station XI* – inte så mycket för att orgelns hammarslag då framträder starkare, som för att det helt enkelt är musikaliskt effektivare när verket framförs med en ensam orgel.

Därmed är vi framme vid frågan om hur Liszts musik egentligen är att uppfatta. Hur mycket programmusik är det, hur målande, hur bokstavligt föreställande är den? Så här skriver Peter Hansen:

”Det är inte alla gånger schysst att ägna sig åt dylika associationer, men jag kan inte låta bli att tänka på Johann Kuhnau bibelsonater när jag läser igenom F. Liszts *Via crucis*. Kuhnau har väl i första hand gått till eftervärlden som J.S. Bachs företrädare som Thomaskantor. Inom musikvetenskapen räknas dock Kuhnau som något av en pionjär inom den ’berättande’ instrumentalmusiken – jag menar här den programmusik som senare kom att förknippas med Berlioz och ’nytyrskar’ som R. Strauss och inte minst F. Liszt! Förutom det illustrativa och berättande finner man åtskilliga beröringspunkter mellan *Via crucis* och Kuhnaus sonater. Här tänker jag på det improvisatoriska, de ’tunna’ diatoniska satserna, långsamma parlando-recitativiska satser med bitvis okonventionell, ’expressionistisk’ stämföring (där vissa av Kuhnaus ’retoriska’ satser måste ha låtit ’moderna’ t.o.m. på Liszts tid). Hos båda finner vi illustrativa, ’beskrivande’ – ibland braskande – passager, som andas sympatisk naivitet. Man kan här tala om ett slags stumfilmsmusik före filmen. Jag är övertygad om att vissa satser i *Via crucis* skulle göra sig riktigt bra på en biograforgel med känslig svällare. Ett instrument med ett härligt överflöd av ’vibratovärme’ (och varför inte som stumfilmsmusik till en Nosferatufilm à la Dreyer?). Att Liszt var väl bekant med Kuhnaus sonater tvivlar jag inte en sekund på. (I likhet med exempelvis Schumann och Brahms ägnade Liszt ett stort intresse åt äldre musik i detta musikarkeologernas klon-dikeårhundrade.) Vi talar här om ett intressant ’sakralt’ sidospår i skuggan av den ’stora musiken’. *Via crucis* gör sig dock – åtminstone i min fantasi – konsertledes bäst i ett litet bönekapell i Burgenland med ett halvtrött, något ostämt harmonium och en lokal kyrkokör (basar med tjurnackar!) en småblåsig afton under stilla veckan. (Gärna med en lite onykter äldre Pater som ’nickar till’ någonstans halvvägs.)”

Liksom all Liszts orgelmusik skulle även *Via crucis* må väl av en jätteorgel med osinliga nyanseringsmöjligheter, men som Hansen låter förstå, klarar den sig utmärkt även med klenare klanger, till och med ett litet harmonium.

Vad som är speciellt med *Via crucis* är den mängd stilar, uttryck och influenser som Liszt blandar – från medeltida gregorianik till sent 1800-talsavantgarde –

i ett verk som nästan skapar sin egen genre. Liszt var kosmopolit: stycket skrevs i Italien, satsöverskrifterna är på franska, texterna sjungs på latin, tyska och i förekommande fall arameiska. Och trots detta överflöd är det en av tonsättarens verkligt sparsmakade skapelser.

Texten till det inledande *Vexilla regis* är en av den tidiga kyrkans mest kända hymner, Venantii Fortunatii (530–609) *Vexilla regis* (Sv. psalm 456, Höga kors). Hos oss är den väl mest bekant för orden ”O crux ave, spes unica” (O kors, var hälsat, mitt enda hopp), som ju återfinns på Strindbergs gravkors. Musiken bygger på den gregorianska melodin *Crux fidelis*, ur vilken Liszt också härleder det tretonsmotiv som en enig forskning menar är en korssymbol. Man skall nämligen ha klart för sig att Liszt inte bara ”målar” i toner, utan även har ett mycket rikt och utvecklat symbolspråk.

Liksom alla Liszts sena, flersatsiga, sakrala verk präglas *Via crucis* av ständiga rekapitulationer, samma musik dyker upp gång på gång, oftast med subtila förändringar. I just detta fall styrs det i ovanligt hög grad av innehållet. Således är det exempelvis samma musik – men bara nästan – som illustrerar de tre gångerna Jesus faller (*Station III, VII och IX*). Det sötaktiga *Stabat mater*-motivet ur dessa satser dyker dessutom upp – lätt förändrat – i *Station XIII*. Parallella avsnitt finns även i *Station II och V*, vilka uppenbarligen vill uttrycka det mödosamma släpandet på korset, respektive *IV och XIII*, där Jesu mor kan antas utgöra den gemensamma nämnaren. Slutligen återkommer inledningssatsens gregorianska melodi vid Jesu gravläggning.

Station VI – Sancta Veronica inleds med en oackompanjerad tonslinga, som även skymtar förbi helt kort i *Station VIII*, just innan Jesus talar till Jerusalems döttrar, för att sedan dyka upp i slutet av *Station XIII*, när Jesus tas ned från korset. Melodins motiviska kärna är av allt att döma en symbol för Jesu person. Första gången melodin dyker upp har den en lite annorlunda kurvatur och döljer bland annat en hälsning till Bach (tonerna B-A-C-H), man förmodar som tack för harmoniseringen av *O, Haupt voll Blut und Wunden* ur Matteuspassionen, vilken får sägas ligga till grund för Liszts egen sättning av samma koral som fullbordar *Station VI*.

Station X – Jesus berövas sina kläder är något av det märkligaste Liszt har skrivit. En extremt kromatisk musik med hög abstraktionsnivå – även om de ständigt fallande rörelserna sägs vara ett retoriskt uttryck för sorg och tårar.

Själva kärnpunkten i *Via crucis* – vad gäller såväl omfattning som innehåll – är naturligtvis *Station XII – Jesus dör på korset*. Efter Jesu inledande suckar – ”Eli, Eli, lama sabachthani?” (Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?) – dyker det upp en reminiscens från *Station VIII*, varav vi kan förstå att kvinnorna är närvarande vid korset. Jesus säger: ”In manus tuas commendo spiritum meum” (I dina händer befaller jag min ande). Och det är här som Liszt visar sin djupa originalitet. Ty nu möter oss ett visserligen återhållet, men ändå tydligt triumfatoriskt drag. Han kan, om man så vill, inte låta bli att ta ut glädjen i förskott (ity han har kikad i facit). Dock får korsmotivet genomsyra och ge struktur även här. (Kanske skall detta ses mot bakgrund av vad Liszt skrev om sitt *Requiem*: ”I detta (...) verk har jag försökt att ge känslan inför döden något av det kristna hoppets söta karaktär. Såvitt jag vet har det inte gjorts tidigare. I allmänhet målar såväl stora som små komponister requiet i svart, i nådefattigaste svart.”) Så följs Jesu sista ord, ”Consumatum est” (Det är fullbordat), av – en ren durtrekläng. Några celesta klanger kommenterar, varefter en ensam kvinnoröst – det måste väl vara Jesu mors – sjunger samma ord, som därefter upprepas i högre tonläge av vad som knappast kan vara annat än ett par änglar. Och det är först här – efter en ”mycket lång paus” – som en ton av sorg bryter fram, men den är nu desto påtagligare i Liszts harmonisering av den katolska långfredagskoralen *O Traurigkeit, o Herzeleid!* (som liksom *O Haupt voll Blut und Wunden* för övrigt ingår i den samling om elva koraler som Liszt sammaställde till kardinal Hohenlohe 1879).

Efter de båda sista, rekapitulerande satserna slutar verket som det började, med det tretonsmotiv som symboliserar korset.

Även om karaktären skiftar kraftigt mellan de olika satserna, finns där en röd tråd; att det verkligen är fråga om en vandring, understryks nämligen av att de olika delarna börjar och slutar på samma ton eller på annat sätt är tonalt nära besläktade – ofta genom snillrika övergångar.

1880 publicerades två ”kyrkohymner” för orgel som Liszt hade komponerat som kardinal Hohenlohes gäst i Villa d’este 1877, *Ave maris stella*, skriven i september, och *Salve regina*, daterad den 19 oktober. Den senare utgår från ett gregorianskt *Salve regina* som dyker upp som förlaga också till *Inno a Maria Vergine* för kör, harpa och orgel (1869). Men här befinner vi oss i påvrares omständigheter, betydligt närmare originalet; Liszt har enbart gjort några smärre anpassningar av melodin, som också fått en metrisk dräkt i 6/4, samt försett den med en sparsam harmonisk klädnad. I detta fall finns originaltexten inskriven ovanför noterna. Frågan är hur det skall uppfattas. Liszt var uppenbarligen mystiker, därtill med ett i vissa avseenden asketiskt ideal – en kombination som oundvikligen leder tankarna till Erik Satie, som även han plägade tryffera sina partiturer med allehanda texter. Så här skriver organisten Martin Haselböck:

”Genom hur stycket noterats, avslöjar Liszts *Salve regina* såväl sin funktion som sin tillblivelse: komponerandet som aktiv bön, nerskrivandet som *Executio*, som utförande. Offentligt framförande är inte längre avsett, genom den liturgiska förkortningen av texten gör Liszt (medvetet?) stycket obrukbart för kyrklig praxis. Liszts eftertryckliga noteringar i handskriften – ’*Maria! refugium peccatoris, auxilium Christianorum ora pro nobis*’ och ’*Am Feste der Schmerzen Mariä (dritter Sonntag im September)*’ – hänvisar kompositionen till platsen för en musikalisk rosenkransbön, som inte fördrar vare sig lyssnare eller offentligt framförande.”

Nåja.