

STM 1950

Till frågan om »kiastisk form»

Av Carl-Allan Moberg

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

TILL FRÅGAN OM »KIASTISK FORM»¹

AV CARL-ALLAN MOBERG

I MIN FÖRLIDEN höst (1949) utgivna bok om »Bachs passioner och Höga mässa» har jag försökt att klargöra de dunkla och invecklade formproblem, som möta oss i dessa stora cykliska verk av Bach, genom att tolka dem såsom i stor utsträckning medvetna försök av Bach att gruppera myllret av satser efter en i förväg uppgjord plan med betoning av ett eller flera centra, tyngdpunkter, i det dogmatisk-religiösa sammanhanget, vilka både genom sin plats i cykeln av satser och genom sin musikaliska utformning skulle framstå som särskilt betydelsefulla. Dessa omfångsrika verk skulle m. a. o. vara uppbyggda enligt en »kiasatisk» formprincip, som schematiskt kan uttryckas med bokstäverna *abcd . . . dcba*.

Jag har i förordet till sagda bok framhållit, att »den 'kiasatiska' formprincip som jag utmejslat liksom de tolkningar jag (delvis i anslutning till andra förf.) gjort med dess hjälp» kan komma att behöva modifieras, »men själva principen tror jag skall visa sig riktig, även om det brister i detaljer». Trots de tvivel och invändningar som uttals, huruvida den kiasatiska formen är mera än ett vackert hjärnspöke hos en modern interpret, har jag t. v. ingen anledning att frågå min mening, som jag i det följande tillåter mig att styrka med ytterligare ett belysande fall.

Rent metodiskt sett tror jag, att kritiken bygger på en felaktig inställning till problemet. Sålunda heter det i Alf Thoors erkännssamma men just på denna punkt kritiska recension (Musikrevy, h. 1, 1950, s. 2): »De tonala relationer som uttrycks i dessa symmetriska och för ögat så tilltalande bågkonstruktioner är ofta så svaga och så avlägsna, att de knappast kan ha någon betydelse för formen som upplevelserealtet. Dessutom har man en stark känsla av att man läst in relationer, där utvecklingen endast styrts av enkla kompositoriska krafter, grundtonartens magnetiska dragningskraft och en därpå vilande konstfull tonalitetskurva, som tecknas med hjälp av tonartskontraster de enskilda styckena emellan.» Dessa i och för sig sunda och kanske riktiga reflexioner träffa ej sakens kärna. Ty det var ej min mening att framställa saken så, som om en kiasatisk utformning skulle motsvara

¹ Detta bidrag ingår i den maskinskrivna festskrift, som överlämnades till bibliotekarien Gösta Morin vid hans 50-årsdag den 14 april 1950.

en *nutidsmänniskas* inställning till Bachs musik men väl att *Bach* vid sin koncipiering och utformning av verket sannolikt låtit leda sig av idén om denna koncentrisk gruppering, m. a. o. att *den kiastiska form-principen är ett av Bachs tonsymboliska medel* för att uppnå en av honom eftersträvad affektiv tolkning av ett textkomplex.

Bach har nu inte heller uppfunnit denna musikaliska centreringsprincip lika litet som han varit ensam om att tillämpa andra arter av symbolik, klangsymbolik, teknologisk och ideologisk symbolik. Han har även i så måtto fullföljt talrika föregångares försök att betona musikens förmåga av sinnebildskonst, och han har måhända drivit den till dess yttersta konsekvenser. Ingen stor mästare i musikens värld är i det hänseendet så lik Richard Wagner: båda bygga på spekulation och teoretiseringar utan att deras verk därför ha mistat sin friskhet och sälta.

C:a 200 år innan Bach skapade sin Matteuspassion voro de tyska ständerna samlade till den ödesdigra riksdagen i Augsburg, då ombuden för de evangeliska delarna av riket framlade sin bekännelse-skrift, som av de katolska teologerna tillbakavisades men av Melancton försvarades med en ny inlägga. Vid detta i sanning historiska tillfälle inramades förhandlingarna av musik. Bl. a. uppfördes den schweiziske tonsättaren Ludwig Senfls motett, *Ecce quam bonum et quam iocundum*. (Komp. är publicerad i en lättillgänglig form i H. J. Mörsers »Die Kantorei der Spätgotik» på Verlag W. Sulzbach, Berlin, 1928.) Senfl hade som grundval för sin tvåsatsiga komposition valt den 133:e psalmen, V. Vulg. 132, »Se huru gott och ljuvligt det är, att bröder bo endräktigt tillsammans», — en liten fin vink till den höga församlingen om den sämja som alla längtade efter. Tyvärr vanns den aldrig.

På sedvanligt motettiskt maner är texten framlagd i en serie av imiterande expositioner, avsnitt efter avsnitt på ett nytt, genom-imiterat motiv. Vi beteckna dessa motiv med bokstäver i vårt formschema nedan. Texten består av 3 av psalmens verser jämte Lilla doxologin, disponerad på så sätt, att vv. 1—2 samt hälften av v. 3 falla inom första delen av motetten, medan 2:a hälften av v. 3 jämte den doxologiska formeln tillhör andra delen av motetten. Därtill har den 1:a versen upprepats i slutet av såväl första som andra delen och ytterligare mellan vershalvan 3 och doxologin. Man får m. a. o. därav det intrycket, att tonsättaren velat betrakta just texten i v. 1 som det sammanhållande och enande bandet i kompositionen, som dess röda tråd: »Se huru gott och ljuvligt det är, att bröder bo endräktigt tillsammans»!

Men därmed är ännu intet utsagt om motettens storformella karaktär. Nära till hands ligger väl att i verkets två-satsiga disposition se

också en två-satsig form, men detta motsäges av de inledande textorden i 2:da pars: »Quoniam illic mandavit Dominus . . .» (»Ty där beskär Herren [välsignelse]»); man har nämligen svårt att föreställa sig en självständig del som börjar med den explanativa konjunktionen »Quoniam». Den antydda textrepetitionen av v. 1 är emellertid förbunden med en upprepning också av motsvarande musikaliska sats (A), vadan vi t. v. kunna åskådliggöra den musikaliska storformen sålunda:

A — v. 2 + v. 3¹ — A — v. 3² — A — L. doxol. — A

Vi se, huru A-satsen inte bara omger motetten i dess helhet utan också omramar den 2:a hälften av textpartiet i v. 3 (som vi i schemat betecknat med v. 3²), dvs. textorden vi nyss citerat: »Quoniam illic . . .» Det synes mig alldeles uppenbart, att tonsättaren i dessa ord sett en höjdpunkt. Om vi helt kort parafraserande söka tolka de psalmverser Senfl utvalt för sin komposition, skulle vi kunna säga sålunda: Se hur gått och ljuvligt det är, när vi människor sämjas! Den broderliga endräkten är en dyrbar gåva, likt den kostbara oljan, varmed man fordom smorde sitt huvud, uppfriskande som daggen på Sions berg, *ty* där endräkt råder, där beskär Herren välsignelse till evig tid! Det explanativa »ty» leder fram till textens påtagliga klimax: *Herrens välsignelse*.

Men om så är, då frågar man sig: varför har ej tonsättaren låtit sin musik på samma sätt som texten utmynna i denna löftesgivande slutsats? En modern tonsättare skulle kanske ha hopat musikaliska makt-medel till en väldig stegring vid dessa textord — som en triumferande, av tacksamhet och jubel fylld stretta, krönet på en musikalisk utveckling. Senfl gör inte så utan upprepar v. 1, innan han tillfogar doxologin och avslutar med en förnyad repetition av v. 1. — Nu är det tydligt, att doxologiformeln måste anses ha hört med till textkomplexet, som en efterbildning av t. ex. en gregoriansk introitus med sin refräng-artat tillfogade versikel, *Gloria patri*. Senfls komposition har säkert tjänstgjort såsom ett i viss mån liturgiskt element i riksdagsförhandlingarnas ritual, och dessa obligatoriska avslutning omöjliggjorde alltså i varje fall en utformning av den explanativa psalmversdelen till en krönande final.

Men därmed kom frågan om textens formella gruppering i musikverket i ett helt annat läge, ty doxologins textrader förmådde inte balansera de inledande 2½ psalmversernas längd, och kompositionens tyngdpunkt skulle på så sätt förskjutas framåt, mot slutet av verket i stället för att bilda den centrala axel, kring vilken ytterdelarna kunde avvägas. För att lösa detta problem har Senfl begagnat sig av den vanliga metoden med textupprepningar och därmed samtidigt vunnit,

att den direkt på förhandlingarna alluderande texten, om det välsignelsebringande i den broderliga endräkten, genom dessa repetitioner fått karaktären av en enträgen bön och maning till de två kämpande partierna att försonas . . . Låt oss nu framlägga textkomplexet i Senfls komposition med angivande av de takter som falla på varje avsnitt, vilkas musikaliska partier anges av bokstäver:

1:a pars

- | | | |
|--|----------|------------|
| 1. Se huru gott och ljuvligt det är, att bröder
bo endräktigt tillsammans | takterna | 1— 12 (a) |
| 2. Det är likt den kostbara oljan
som från huvudet flyter ned i skägget, ned i
Arons skägg | » | 13— 21 (b) |
| » | » | 21— 31 (c) |
| » | » | 32— 50 (d) |
| 3. Det är likt Hermons dagg, som faller ned på
Sions-bergen | » | 50— 65 (e) |
| 1. Se huru gott och ljuvligt det är etc. | » | 66— 74 (a) |

2:a pars

- | | | |
|--|---|-------------|
| 3. Ty där beskär Herren välsignelse, liv till evig tid | » | 75— 88 (f) |
| 1. Se huru gott och ljuvligt det är etc. | » | 88—102 (a) |
| (Lilla doxologin:) Åra vare fadern och sonen och den helige ande | » | 103—112 (g) |
| såsom det var i begynnelsen | » | 113—120 (h) |
| nu är och skall vara | » | 121—128 (i) |
| från evighet till evighet. Amen | » | 129—142 (j) |
| 1. Se huru gott och ljuvligt det är etc. | » | 142—158 (a) |

Med nästan matematisk precision har Senfl placerat de centrala orden »Ty där beskär Herren välsignelse . . .» i mitten (takterna 75—88), därtill utformade i en helt annan satsteknik än verket i övrigt: i *sträng fyrstämmig kanon*, det urgamla, hemlighetsfulla och fullkomligt lagbundna kompositionssätt som bättre än något annat kunde symboliskt teckna den himmelska hierarkins i sig själv vilande, eviga harmoni. Se notex. å nästa sida!

Genom den liturgiskt naturligt betingade sammanknytningen av psalmtexten med den Lilla doxologin samt upprepningar av v. 1 i inramande syfte vann tonsättaren den nödvändiga balansen, så att den på 4 genomimiterade avsnitt (b, c, d, e) fördelade texten i verserna 2—3 uppvägdes av de motsvarande satsdelarna (g, h, i, j) i doxologin. Som ramstycke tjänstgör hela tiden den kontrapunktiska satsen *a* till psalmens 1:a vers med sin enighetsmaning. Vem kan bestrida, att tonsättaren mästerligt har löst problemet att i en fast form lösa såväl en kyrklig-textlig som en musikalisk-meningsfull uppgift! Och denna form är uppenbart »kiasatisk» i samma mening som jag har använt den om några av Bachs stora flersatsiga kompositioner. Liksom ifråga om

dem vill jag även här — för säkerhets skull — betona den viktiga satsen, att tonsättarna ännu ej ha nått fram till en senare tids *tematisk* förknippningsteknik. Det enda som i det fallet kunde förekomma var en trogen upprepning av den musikaliska satsen såsom en byggkloss i byggnaden, varemot de korresponderande leden sakna varje som helst tematisk förbindelse, emedan de äro bundna till textligt skiljaktiga avsnitt av psalmverserna.

Secunda Pars

Quo - ni - am il - le man - da - vit do - mi - nus be - ne - dic - ti - o - nem et vi - tam us - que in

Quo - ni - am il - le man - da - vit do - mi - nus be - ne - dic - ti - o - nem et vi - tam

se - cu-lum in se - cu-lum, quo - ni - am il - lic man - da - vit do-mi-nus be - ne -
us-que in se - cu - lum, in se - cu - lum, quo - ni - am il - lic man - da - vit
Quo - ni - am il - lic man - da - vit do-mi-nus be - ne - dic - ti - o -
Quo - - ni - am il - lic man - da - vit do-mi-nus

dic-ti-o - nem et vi - tam us-que in se - cu-lum, se - cu - lum.
do-mi-nus, be - ne-dic-ti-o - nem et vi - tam us-que in se, cu-lum.
nem et vi - tam us-que in se - cu - lum in se - cu - lum. Ec - ce quam bo -
be - ne-dic-ti-o - nem et vi - tam us-que in se - cu - lum Ec - ce quam bo

Jag bifogar då till slut det kiastiska schemat (med stora bokstäver), som ej lämnar något övrigt att önska i fråga om regelbundenhet:

1:a pars

2:a pars

