

Sven-Erik Bäck som tonsättare för kyrkan

”När i våra dagar en ultraliberalistisk, så kallad ”kulturradikal” rörelse i Sverige, i missuppfattning av en radikalt sekulariserad kultur, eftersträvar en ”reductio ad absurdum” av allt heligt och detroniserar Guds bilden, under vars höghet mer än 800 år av svensk historia har förgått, så borde denna rörelse göra klart för sig att den därmed också störtar den svenska humanismens människobild, som de stora, kulturskapande idéerna i både den svenska och hela den europeiska historien har kretsat omkring. Men detta skulle naturligtvis vara en process som ännu en gång skulle framhäva det för hela den europeiska kulturen uppställda antropologiska problemet.

Vi vet inte hur lösningen på detta problem skulle se ut. Vi vet bara, att Sveriges kultur, så långt man kan följa den tillbaka, i hela den europeiska kulturens mångfärgade spektrum framställer en egen, stark och ren färg, som man inte kan missta sig på — inom sig bruten och sammansatt av varandra motsägande element, liksom allt som har mänskligt arbete att tacka för sin existens i jordens historia, både inifrån och utifrån starkt hotad liksom all kultur i Europa, men, som så ofta i Sveriges historia, rik på inre möjligheter till räddning, där det utom- och övermänskliga anropas: mänsklighetens och historiens Herre.”

Slutet på det öppningsföredrag vid en svensk vecka som Edzard Schaper höll och som 1956 kom ut på Archerförlaget i Zürich, blev till vägledning för mig när jag tog itu med att skriva något om min vän Sven-Erik Bäckes sånger och motetter. Bäck har skickat till mig

många av sina verk i partitur, på band och på skivor, och flera gånger förklarat för mig i Basel varför han skriver på sitt sätt och inte kan skriva på något annat. Jag anser därför att jag kan säga något om detta avsnitt av hans helhetsverk, som ligger mig om hjärtat.

Bäck har studerat gammal musik vid Schola Cantorum Basiliensis, och vi var väl samstäm- da, därför att både hans och mitt intresse var att förstå den tidsenliga musiken liksom sökandet efter det specifika uttrycket och att leda den genom jämförelse med ännu i dag levande, traderade former och stilarter från de mest skilda epoker (jfr slutavsnittet ”Fragment ur ett samtal om kyrkomusik” i Musikaliska Akademiens jubileumsskrift Svenska musikperspektiv (1971) s. 364: Genom att lyssna . . .).

I ”Fragment” intresserade mig särskilt dialogen om de retoriska vändningarna (s. 362). Här har vi verkligen att göra med urvändningar, som uppstått ur det upphöjda, betonade talet, som kan jämföras med en talares åtföljande arm- och handrörelser. Bäck använder med stor generositet sådana vändningar, ofta utan att vara medveten om det, i ”omisskännlig egenart”, för att tala med Schaper. Han kommer därigenom till ett uttryck som ka få förblivande värde.

Låt oss som första exempel ta den ”lilla” psalmen 22, 16 (Passionspsalmer s. 11). Av denna psalmvers blev en gripande, pregnant och enligt min mening tidsenlig sång. Men melodik, tvåstämmighet och form låter sig återföras på exempel från mycket tidig tid, utan att förlora något alls av sin aktualitet.

Mi-fa är tota musica, sade man under medeltiden. Det betyder väl i första hand att

varje halvtonssteg för det enstämmigt skolade örat för med sig sin egen omgivning av vardera två heltoner, som kringspelar *mi-fa*. Men säkert betyder det också att varje oväntat halvtonssteg på ett särskilt sätt drar till sig vår uppmärksamhet. Ur hexakordet, som ligger till grund för den gamla, lineära vokalmusiken: *do re mi-fa sol la* valde Bäck som början kringspelningen av tonen $e=mi$ och väckte på så sätt stämningen av sorg, av bot. (Jfr *Dies irae*, men också *Exaudi* i första satsen av Strawinskys Psalmsymfoni. Även Dowland: "In darkness let me dwell" och början till Bäck's motett: "Natten är framskriden", där halvtonerna skjuts bakom och över varandra, vilket väcker ett intryck av mörker.)

Den andra raden innehåller två kvarter av olika kvalitet. Begynnelse- och sluttonen ger den "klagande" kvarten *la-mi* (jfr Dowlands "Flow my tears", likaså Hasslers madrigal "Mein Gemüt ist mir verwirret", varur passionspsalmen "O Haupt voll Blut und Wunden" uppstod, samt den nästan outhärdliga klagan i slutsatsen av Tjajkovskijs "Pathétique"). Hos Bäck blir klagan avbruten, jag skulle som förklaring vilja säga: av tron avbruten genom att tonen *fa* utelämnas och den "runda" jämviktskvarten *sol-re* sätts in, som har halvtonen i mitten och därför mildrar, utjämnar. Den tredje raden är liksom i de klassiska latinska hymnerna den viktigaste i texten och därför den högsta i melodin, och den har ett nytt *mi-fa*, och därmed ett nytt hexakord: *f g a-b c d*. Och här "talar" endast jämviktskvarten! Och ännu en gång väcks vår uppmärksamhet genom en ny halvton: *g-re* blir *fa*, som för med sig sitt *fiss-mi* och därigenom stärker *e*. Detta verkar nu lugnare, kraftigare än $e=mi$ i början. Sådana mutationer av en ton, ändringen av dess funktion genom insättande av en halvton, där sångaren eller åhöraren inte väntar sig detta, kännetecknar Bäck's musik och visar hur han har förblivit förbunden med *musica ficta* på 14- och 1500-talet.

A. Frostensons dikt är fyrradig med stavelsernas antal: 5-6-5-6, vilket ger summan 22. Eftersom Bäck komponerade enligt stavelserna har hans överstämma tjugotvå toner, men understämman har elva. Men nu är den tjugoundra bokstaven i det grekiska alfabetet X, den första bokstaven i det grekiska namnet på Kristus. Och eftersom X är symbol för korset, blev talet 22 i den kristna kabbala (och förblev det under århundraden!) tecknet för den lidande Kristus. Talet 11 däremot hänför sig helt till människan: det överskrider talet 10, talet för fullkomligheten, och antyder därmed synden. Alltså ger den enkla tvåstämmiga satsen, sedd urtalsymbolikens synpunkt, det enda rätta sammanhanget: den lidande Kristus står över den syndiga människan.

När jag telefonerade till Sven-Erik Bäck i Stockholm för att fråga honom om diktare och kompositör var medvetna om denna räkneform, svarade han att ingendera av dem hade tänkt på några tal, fastän han genom holländaren Kees Vellekoops uppsats om "Sammanhang mellan text och tal i Jacob Obrechts kompositionssätt" (Amsterdam 1966) hade fått veta deras betydelse. "Medverkan av det oväntade" kallar Strawinsky i sin "Musikalisk poetik" en sådan händelse, som lyfter en i och för sig riktig, "skön" form utöver sig själv och låter det utsägliga svinga med.

Man skulle på detta sätt kunna säga något om var och en av sångerna, men här är tydning och betydelse mest uppenbara och även hörbara, tror jag.

I motetten "Se, vi gå upp till Jerusalem" lever de gamla, talande vändningarna likaledes upp på ett tidsenligt, mycket personligt sätt. Basen gör vandrigen upp mot Jerusalem tydligt hörbar genom det uppåstigande *c-d-ess-f-g-ass*, vilket i solmisation skulle heta: *re-mi-fa-sol-la* och *fa* över *la*, halvton över *la*. Denna oväntade halvton medför ett nytt hexakord och den däri innehållna jämviktskvarten *f-b=re-sol*. Men denna kvart har redan ljudit i tenor och sopran. I tenoren (tema

eller kontrapunkt?) re-do-fa-re-fa-sol. Här är alltså åter två kvarter av olika kvalitet spelande mot varandra: do-fa och re-sol. Do-fa är målkvartern, som genom kraft förmedlar genom det ovanför liggande mi-fa. Det rör sig här om f-b. B vänder sig tillbaka till g, som alltså kringspelades som lugnt re. Om vi jämför med slutet på motetten, i sopranen, så finner vi där samma vändning i kräftgång: ur re-do-fa i tenoren i början blir det fa-do-re (b-f-g) i sopranen i slutet. Men g i sopranen är harmoniskt också sol över e=mi i basen och c=do (melodiskt re) i altan. Enligt gammalt bruk (som man ännu kan finna hos Telemann) skulle man här tala om g=re-sol-fa, ty g i tenoren är melodiskt ett fa. Varje fa kan bli do. För Telemann och hans föregångare var tonen g officiellt g=ut-sol-re (ut i stället för do). Det är Bäcks egenart att han låter de tre understämmorna i hexakordet stiga upp ur h, men låter altan växla enharmoniskt: diss blir ess (förr skulle man ha sagt "mutes-ras") och lämnar oss med det skenbara sextackordet mitt på vägen till Jerusalem.

Ytterligare kan påpekas att tenortemat i början visserligen i anslutning till texten endast kringspelar re, men genast fortsätter med b-c=fa-sol (för upprepningen av ordet "se"). Därigenom uppstår den runda jämviktskvartern re-sol med halvton i mitten, som nu förblir förhärskande i hela motetten (jfr basen i takt 3).

En fullständig analys av motetten på detta sätt skulle föra för långt och skulle också vara föga meningsfull, eftersom solmisationen bör höras, inte läsas. Men också här kan man hänvisa till formen, denna gång i antalet takter. Om vi förbinder det första avsnittet takt 12, det förskräckande h=mi (människoson) med takt 13 som en enhet, så som Bäck vill, så har denna sista takt inget egenvärde, är alltså övertalig. I så fall består motetten av tre delar med vardera 12 takter, och varje del har sitt eget, inom sig slutna uttalande: takt 1—12 (+13) förkunnelse om lidandet, takt 14—25

beskrivning av lidandet, 26—37 förutsägelse om uppståndelsen och upprepning av början som uttrycksfullt manande coda.

Hur stor betydelsen av talet tolv är i kosmos, i tidsindelningen och i musiken behöver väl inte framhållas här. Men jämte antagandet att Jesus Kristus blev 33 år, finns också det av H. Hessenbruch så beskrivna: "Att djurkretsen tre gånger (3×12) genomlöper universum i sina tolv lemmar, typer, regioner, krafter eller hur man vill beteckna det, ligger i Guds egen hemlighetsfulla, enastående och unika existens och hans liv på jorden, under de tre åren från dopet i Jordan fram till döden på Golgata!"

Kristus var själv den hotade trettonde mitt bland sina tolv lärjungar. Antyder den extra takten 13 i Bäcks motett, det utdragna ordet "Människoson", detta faktum?

Allt detta (man skulle kunna finna ännu mer i de andra motetterna) kom till stånd utan att komponisten var medveten om det. Jag skulle också vilja inskränka mig till att analysera en sång och en motett och tacksamt ta emot och acceptera de andra som äkta och "sköna", väl vetande att vi inte är ensamma i arbetet utan får bidra med något till skapel-sens fulländning, som begynts och slutförs av "mänsklighetens och historiens Herre" (Scha-per).

Ina Lohr
Övers. Anna Bohlin