

STM 1974:1

Om klang hos Chopin

Några funderingar kring F. Chopins Ballad Ass-dur op. 47

Av Axel Helmer

© 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 musikforskning. 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.

Om klang hos Chopin

Några funderingar kring F. Chopins Ballad Ass-dur op. 47*

Av Axel Helmer

Att dela upp komponenterna i en musikalisk komposition i rytm, form, harmonik, melodik etc. är onekligen ett förfarande som kan ha karaktären av efterhandskonstruktion eller förenkling. Det är givetvis samspelet mellan dessa komponenter som är avgörande för den kompositoriska helheten. Det är också i detta samspel man kan söka efter tonsättarens mer eller mindre klart förverkligade vision, den som exekutören och åhöraren lyssnar (eller borde lyssna) sig fram till vid konfrontationen med verket. När därför i denna studie komponenten *klang* dras in i betraktelsesättet, är det inte för att lägga ytterligare en kniv till de andra på operationsbordet. Avsikten är att formulera en speciell aspekt på ett musikaliskt stilförhållande.

Med *klang* kan avses många olika företeelser. Ordet kan bl. a. hänföra sig till vokal och instrumental kolorit, en »färgning» av musiken med människoröstens och instrumentens olika »klangfärger». Alla vokala och instrumentala ensembler ger tonsättarna möjlighet att förläna en musikalisk fras en bestämd »kolorit» eller klangkaraktär. Man kan också i fråga om klang tala om harmonisk kolorit.¹

När det, som här i Chopins fall, gäller pianoverk, är det uppenbart att den instrumentala koloriten är ett i förhållande till orkestern mera begränsat medel – vilket inte hindrar att ett stort antal tonsättare alltifrån Schubert och Chopin fram till t. ex. Debussy och Ravel gått på många spännande upptäcktsfärder i pianots klangvärld, upptäcktsfärder som i våra dagar fortsatt av tonsättare som Boulez och interpretter som David Tudor och Karl-Erik Welin. Instrumental och harmonisk kolorit är (i varje fall under den epok Chopin tillhör, »romantiken») de främsta medlen att förläna en komposition en bestämd klanglig prägel. Man kan hävda att denna klang kan vara av minst lika stor betydelse för en tonsättares gestaltande fantasi som harmonik, rytmik, melodik etc.

I Chopins Ass-durballad, som skall analytiskt avlyssnas i denna studie, rör det sig

* Uppsatsen är en lätt reviderad version av författarens bidrag till Festskrift för Ingmar Bengtsson 2.3.1970 (maskinskr.).

¹ Här avses alltså inte de akustiska och instrumentfysiologiska aspekterna på klang, »timbre» i tonbildningen hos ett instrument, såsom de undersökts och definierats t. ex. i studier av övertonsförhållande hos olika blås- och stråkinstrument.

»Klanglighet» (harmonisk eller annan) har tidigare men ur något annorlunda perspektiv berörts av I. Bengtsson på tal om den »romantiska» klangkänslan i E. G. Geijers kammarmusik från 1820-t.: den »harmoniska 'sonoriteten'», melodiken som »ett utflöde av de klanger i vilka den vilar». Detta är faktorer besläktade med de i föreliggande studie behandlade klangliga egenskaperna hos Chopins ballad. Jfr I. Bengtsson, Tonsättaren Geijer, s. 192 ff. (Geijerstudier III. Uppsala 1958.)

närmast om klang och klangstrukturer i betydelsen harmonisk (i vissa hänseenden även melodisk) kolorit. Ett försök skall göras att framhålla vissa klangliga strukturer hos balladen.² Detta kan endast ske mot bakgrund av en översikt över balladens form (i detta fall indelningen i olika sektioner) och sedan det harmoniska förloppet har klarlagts. Först efter detta kan den här avsedda innebörden hos uttrycket klang närmare preciseras och exemplifieras.

Balladens formella disposition är följande (jag väljer att först ange indelningen i olika sektioner – som de skall benämnas här – och att därefter ta upp frågan om formtyp):

Sektion	
I (t. 1–51)	en första »temapresentation» av en 8-taktig melodi, fördelad på olika stämmor; variationsartad fortsättning och en modulerande utvikning till Pd ⁺ :s tonart, ex. 1;
II (t. 52–115)	presenterar ett andra »tema» av kontrasterande karaktär, ex. 2; ³
III (t. 116–144)	har möjligen karaktären av variation av början av sektion I; har i synnerhet i harmoniskt hänseende förbindelsepunkter med denna del, ex. 3. Avsnittet utvecklas i fortsättningen till ett fritt behandlat parti med virtuost passageverk och nya melodibildningar;
IV (t. 145–212)	den första delen av detta avsnitt (t. 145–178) består av en variationsartad upprepning av början av sektion II (t. 52–88); därefter följer en harmonisk och dynamisk stegring fram till t. 183, varpå ett mycket starkt utvidgat överledningsparti vidtar (t. 183–212), som leder fram till:
V (t. 213–230)	en starkt förkortad upprepning av material från sektion I;
VI (t. 231–241)	»coda»; an knyter till sektion III.

Översatt till traditionell beskrivning kan Chopins Ass-durballad sägas vara gestaltad i en fritt behandlad rondoartad form, angiven med bokstavssymboler på följande sätt:

I	II	III	IV	V	VI
A	B	C (»A»)	B (»genomföring»/»variation»)	A (förk.)	C (förk.)

G. Abraham har presenterat en formbeskrivning,⁴ som – väl närmast i anslutning till den genomföringsartade karaktären hos sektion IV – bygger på sonatsatsformens mönster, dock med inslag av rondolikhanda bildningar. Abraham särskiljer: »exposition A B C» (= I–III), »reprise B: A. flat» (= t. 144/145–156 i början av IV), »development», karakteriserad som »mostly on the B subjects: various keys» (= återstoden av IV fram till t. 212), samt »reprise

² Denna ballad, Chopins tredje, skisserades under år 1840, fullbordades sommaren 1841 och utgavs i slutet av sistnämnda år med opusbeteckningen 47. Den inleder enligt Gerald Abraham den sista fasen i Chopins produktion, jfr G. Abraham, *Chopin's musical style* (1939), s. 97.

³ Om detta »tema», jfr L. Bronarski, *Etudes sur Chopin* (1946), d. 1, s. 121: »Le second thème de la Ballad en la bémol est parmi les plus beaux thèmes d'ondines, pourtant bien assez nombreux dans la musique romantique...» Denna tematyp med sin »vaggande» 6/8-rytm har motsvarigheter i alla Chopins ballader: i g-mollballadens kontrastparti i Ess-dur 6/4, i f-mollballadens i B-dur; mest renodlat förekommer det i F-durballaden, där som »huvudtema».

⁴ G. Abraham, a. a., s. 108 f.



Ex. 1.



Ex. 2.



Ex. 3.



Ex. 4.

continued A, C», «both in A flat and drastically curtailed» (=V-VI). En reservation mot denna beskrivning är att sektion IV ej har Ass-dur som tonika, utan Dess-dur (=S') – övergången till varianten °S (noterad i ciss-moll) sker inom ramen för den variationsartade upprepningen av ett långt avsnitt av sektion II (överensstämmelsen mellan II och IV har askådliggjorts med ett citat, ex. 4). Vad Abraham kallar en »reprise continued» (=V-VI) kan bättre betecknas som en avslutande del med karaktären av på en gång återtagning (enligt sonatsatsformens mall) och epilög.

Det som konstituerar en kompositions form är naturligtvis inte enbart följden av olika sektioner eller formled utan de tematiska och motiviska, harmoniska, dynamiska och på annat sätt konstituerade sambanden mellan dem. Av de samband, som främst gör sig gällande i Chopins Ass-durballad, skall de tematiskt-motiviska (som spelar mindre roll för frågorna rörande klangförhållanden i verket) inte närmare beröras här; de harmoniska och klangliga förhållandena i balladen skall däremot behandlas mera ingående.⁵

Ex. 5. Storkadensförlopp, schematiskt framställt. Dubbelstrecken motsvarar indelningen i sektioner enligt formbeskrivningen i texten. I angivandet av grundtoner symboliseras T av helnoter, övriga funktioner av fyllda noter.

⁵ I fråga om motiv, »teman» och melodibildningar kan balladen – med G. Abrahams ord – sägas utmärkt exemplifiera Chopins teknik att utveckla »continuous melodic lines through the decoration of a harmonic skeleton», en teknik som blir mera påtaglig i Chopins verk från 1840-talet; jfr G. Abraham, a. a., s. 103.

Ass-durballadens storkadens har schematiskt åskådliggjorts i ex. 5 och kan beskrivas på följande sätt. Det harmoniska förloppet pendlar genom långa avsnitt mellan T⁺ och Pd⁺. Det gäller hela sektion I, med följden T⁺ Pd⁺ T⁺. I sektion II anknyter Chopin till Pd⁺: avsnittet har Tp⁺ som tonika och utmynnar i Pd⁺. Med t. 116 (sektion III) börjar i harmoniskt hänseende, men inte i tematiskt-motiviskt, det andra stora avsnittet i balladen, vilket kan sägas omfatta ett stort block ända fram till t. 205. Utmärkande för detta block är vad storkadensen beträffar flera omständigheter. D⁺-funktionen, som endast i förbigående spelat någon mera märkbar roll i sektion I (t. 3, 5 och 39, 41), återkommer nu (t. 120). En annan omständighet är att S⁺ inträder som för det fortsatta förloppet inom detta avsnitt viktigt ackord: genom variantväxling till °S (t. 157) och genom modulationsförlopp med utgångspunkt häri sker en utvidgning av storkadensspänningen via °Sp till Sm⁺ (vilken inom detta delförlopp bör uppfattas som D⁺(°Sp)). Därefter sker i ett stegvis genomfört grundtonsförlopp (H, C D Ess, t. 184–205) ett återvändande till T⁺ (t. 213, början av sektion V). – Man kan särskilt observera följande omständigheter till belysning av balladens klangliga struktur:

- 1) Kadenseringen: sektion I alternerar, pendlar i sitt tonikaförlopp mellan ass och c, dvs. mellan T⁺ och Pd⁺;
- 2) Sektion II kännetecknas av vändning till Tp⁺:s område, men Pd⁺ har en framträdande plats i kadenserande avsnitt.

Det är denna terspendling mellan T⁺ och Pd⁺, förstärkt av en rad faktorer i melodigestaltningen och av tonfördelningen i vissa ackord, som konstituerar vad som här har kallats balladens klangliga struktur. Att denna terspendling, med stark övervikt för övertersen, spelar en framträdande roll i balladen, framgår inte minst av att det melodiska förloppet ständigt återvänder till tonen c.

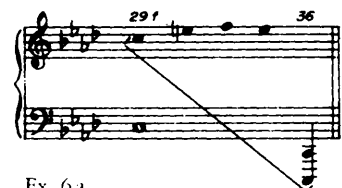
Man kan till belysning av dessa förhållanden göra en översikt över de avsnitt, i vilka tonen c intar en klangligt (dvs. harmoniskt och i den melodiska fakturen) framträdande position:

t. 29–36 (ex. 6 a och b) omfattar en kadensering (t. 25 f.: T⁺ Sp⁺ D⁷ Pd⁺) från T⁺ till Pd⁺. Avsnittet utmärks även av att tonomfånget inramas av tonen c (t. 29, utvidgat uppåt till e-f. och 36). Terspendlingen ass–c ingår även som melodiskt motiv i överstämman i slutfrasen hos balladens »huvudtema» (t. 7–8);

t. 50–115 (ex. 2 och 6 c) i detta avsnitt klingar tonen c igenom mycket påtagligt och bildar genom hela avsnittet såväl kärnton i det melodiska förloppet som grundton i orgelpunktartade avsnitt (t. 73–82, 95–98 – i t. 73–82 även ramton i samklangerna); endast i t. 88–92 sker en kortare utvidgning till S⁺;

t. 116–119 här utgör tonen c ramton i överstämman passageartade figurationer. Avsnittet är även intressant ur en annan synvinkel: efter den starkt framhävda klangliga betoningen av tonen c förs förloppet vidare genom att klangen »omfärgas» och så att säga lösgörs från centreringen kring tonen c; i t. 120 fortsätter Chopin med en upprepning på D⁺ av de fyra föregående takterna och därmed kommer man in i nya klangregioner;

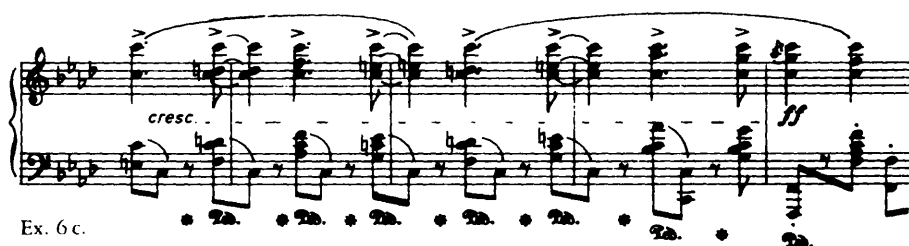
- t. 126–127 (ex. 6d) tonen *c* uppträder som ramton och som översta ton i figurationerna;
- t. 194–200 kan väl endast med tvekan anföras i detta sammanhang: det rör sig om ett kromatiskt starkt »färgat» avsnitt, ingående i ett stort kromatiskt genomgångsförlopp, vilket i t. 213 leder tillbaka till T^+ ;
- t. 227–230 här fasthålls tonen *c* (undantaget två ackord i t. 129) i samklangerna;
- t. 231–241 är av samma karaktär som avsnittet t. 116–119: även här har tonen *c* en klangligt framträdande position.



Ex. 6a.



Ex. 6b.

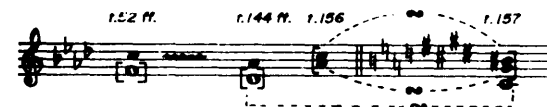


Ex. 6c.



Ex. 6d.

Hur påfallande denna koncentration kring en ton än kan sägas vara, bör den inte ses, respektive höras, isolerad från sitt sammanhang. Man kan ifråga om sambanden mellan harmonik och samklangsuppbyggnad notera framför allt två omständigheter. Den ena är att samklangens tonika-tonikaters nästan utan undantag återkommer på de ställen, där en sektion utgår från »eller kadenserar på T^+ »: t. 2 (ex. 1, början av I) och t. 38; t. 50 (slutet av I), t. 116 (jfr ex. 3), t. 143–144, t. 214 (början av V), t. 231 (början av VI). En andra omständighet, som man skulle kunna anföras, om än med viss tvekan, är att denna terspendling *ass-c* synes ha konstituerat vissa överordnade samband i balladens uppläggning i stort. I melodiskt hänseende ligger det nära till hands – mot bakgrunden av den starka centrerings kring tonen *c* i sektion II – att uppfatta vändningen från Pd^+ i början av II (t. 52 ff) till S^+ (med dess D^+ , t. 144–156) som ett utslag av terspendlingen. Sambandet har schematiskt åskådlig-



Ex. 7.



Ex. 8.

gjorts i ex. 7. Möjligen förhåller det sig så, att tonparet *ass-c* ∞ *giss-biss*, ingående i $D^+(\circ S^+)$, så att säga bildar det latenta bindeled, varigenom det musikaliska förloppet i sektion IV fasthålls vid *dess* ∞ *ciss* som $\circ T^+$.

Man kan alltså säga, att pendlingen *ass-c* synes utgöra en grundläggande idé i Chopins Ass-durballad, både melodiskt och harmoniskt, det senare inte minst i den meningen att den ger underlag för viktiga stödpunkter för harmoniens förlopp i stort. Ett av de mest framträdande gehörsintryck man kan få av balladen, är också att denna tonkonstellation så att säga »klingar igenom» hela kompositionen. Denna lilla studie om klang hos Chopin är ett försök att formulera detta intryck och söka en bekräftelse på det. Det kan kanske i allt väsentligt anses bestyrkt, också genom sammansättningen av balladens slutackord, ex. 8: de innehåller en erinran om T^+ (T^+ i sektion II); de två första ackorden i högra handen har *c* som ramton; slutackordet består endast av tonikans grundton och ters.

En sådan koncentration av det musikaliska förloppet till ett slags klangligt »centrum» (inte nödvändigtvis knutet till tonikan) är inte någon isolerad faktor i Chopins musikaliska stil, utan en företeelse som har motsvarigheter i andra verk i hans produktion. Man kan tala om en klangföreställning som resulterar i att det uppstår ett slags vilopunkt i kompositionen. Ett mera renodlat exempel på detta är naturligtvis det berömda Dess-durpreludiet. Man kan också nämna Fantaisie-impromptu op. 66; stycket börjar med tonen *giss*, vilken sedan bildar en axel i ytterdelarnas passager och är utgångspunkt för melodifraserna i mellandelen. Fler exempel finns, bland etydena t. ex. op. 25: 2 i f-moll.

Och sett i ett vidare perspektiv: musikaliska föreställningar, som de nu anförda hos Chopin, kan sägas utgöra en av de styrande krafterna i harmonikens utveckling under 1800-talet, i varje fall för vissa linjer i denna. I motsats mot t. ex. tendenserna till stark utvidgning av och efterhand frigörelse från tonala kadensförlopp (företrädd av harmoniska företeelser hos t. ex. C. Franck, R. Wagner, M. Reger, G. Mahler, R. Strauss) sker i andra verk en utveckling efter andra linjer, kännetecknad av vad man kan kalla en prismatisk harmonisk struktur, en harmonisk kolorit på basis av ofta ganska enkla och överskådliga kadensförlopp. Här återfinns verk som Chopins Ass-durballad och andra verk av honom, vissa verk av F. Liszt (särskilt från hans sista tid) och, som en slutstation och en nybegynnelse, C. Debussys »impressionistiska» stil.

Zusammenfassung

Mit Klang versteht man in erster Linie die durch das Timbre der menschlichen Stimme und der Instrumente entstehende Klang, »farbe« der Musik; der Klang einer Komposition wird

aber auch durch verschiedene Stimmlagen, durch die Verteilung der Bestandteile der Akkorde usw. geprägt. Das Spektrum der Klangfarben ist unerschöpflich. Man kann behaupten, dass das Bestreben, einer Komposition einen bestimmten klanglichen Charakter zu verleihen, ebenso bedeutungsvoll ist wie andere musikalische Komponente (Harmonik, Melodik etc.). Es dürfte auch so sein, dass gerade in vielen Werken der „romantischen“ Musik (zu der Chopins Produktion gehört), spieltechnische und durch die Kompositionsstrukturen entstehende Klangwirkungen eine besonders hervorragende Rolle spielen.

In Chopins Ass-Dur-Ballade kann das grundlegende Klangbild in erster Reihe als harmonisches und von dort aus auch als melodisches Kolorit verstanden werden. Ein durchgehendes Merkmal der harmonischen Anlage des Werkes ist ein Pendeln zwischen Tonika und Paralleldominante (vgl. die schematische Darstellung des harmonischen Verlaufs, Bsp. 5). Die hierin liegende Hervorhebung der Durtonikaterz $ass-c$ tritt an vielen verschiedenen Stellen der Ballade auf: als Motiv am Ende des „Hauptthemas“ (Bsp. 6 b); in der Kadenzierung am Ende des ersten Teiles der Komposition (Bsp. 6 a); im zweiten Teil der Ballade tritt die Tonikaterz als Kernton melodischer Verläufe auf, als Grundton in orgelpunktartigen Abschnitten und als Ramenton in Akkorden und Figurationen (Bsp. 6 c und d); am Ende der Ballade bildet das Tonpaar $ass-c$ den Hauptbestandteil der Schlussakkorde (Bsp. 8), in denen sozusagen die harmonischen und klanglichen Grundbestandteile der Komposition zusammengefasst werden. Möglich ist es auch, dass diese Dominanz der Tonikaterz ihrer Funktion als latentes Bindeglied in dem Übergang T. 150–157 (vgl. Bsp. 7) zugrunde liegt.

Die hier dargestellte Konzentration der klanglichen Struktur zu einem oder mehreren Tönen ist keine einmalige Erscheinung in Chopins Produktion. Man denke z. B. an das Präludium in D \sharp -Dur, auch an das Fantaisie-Impromptu in c \sharp -Moll, das mit dem Ton $g\sharp$ anfängt – dieser Ton bildet dann ein Zentrum der Passagen in den Hauptteilen und wird zum Ausgangspunkt für die Melodiephrasen im Mittelteil.