

Tankar kring den andliga djupdimensionen i orgelmusiken – och skillnader i musikupplevelsen i kyrka och konsertsal

Orgeln som instrument skiljer sig ju från alla andra genom att det i sin klangliga framtoning uppträder i två skepnader, i två helt olika funktioner: dels som strikt solistiskt instrument, dels som integrerad del i ett kultiskt sammanhang; inom liturgins ram. Även om orgeln ursprungligen var ett profant instrument är det som kyrkligt instrument vi förknippar det. Under 1500-talet hade orgeln i stort vunnit den uppbyggnad som den senare haft men redan långt dessförinnan hade den vunnit insteg i kyrkan och blivit kyrkans instrument par preference. Från och med 1500-talet och framåt börjar så en orgelrepertoar att skönjas och allteftersom tiden går utkristalliseras olika nationella särdrag i musiken så att man snart kan tala om nationella skolor som den holländska, den tyska (snart både nord- och sydtysk), den italienska, den spanska och den franska. Men gemensamt för alla är att orgelmusiken hela tiden kan uppdelas i två stora block, den fria, konsertanta orgelmusiken contra den till koralmelodier och gregorianska cantus firmi bundna orgelmusiken, dvs. för liturgin ägnade verk i form av koralpreludier, koralfantasier, koralintonationer, variationsverk över koraler etc. Längre var instrumentet blott att betrakta som ett rent liturgiskt instrument, ledare av församlingssång. Men i den egenskapen utvecklade de stora komponisterna koralförspelet till att bli alltmer konstfärdiga alster med sin självklara höjdpunkt i Bachs skapande.

En stor del av orgelmusiken är således inspirerad av en melodiskatt som är intimt förbunden med liturgin. Eftersom den evangeliska gudstjänsten alltid haft stort utrymme för musiken, enkannerligen kyrkovisan och den lutherska koralen, är den stora koralbundna musikskatten

förbunden med de stora evangeliska tonsättarna, med självklar höjdpunkt hos Sebastian Bach. Medan vi hos många t. ex. barocktonsättare kan finna nästan oändliga exempel på koralbundna verk som är i total avsaknad av en inre drivande inspiration och där koraltemat blott tjänar som underlag till en konstruktion blir motsvarande melodier i Bachs kongeniala uttolkning till mer än blott och bart något för örat välklingande: dessa kompositioner blir i hög grad, beroende på satsens omfång, till antingen små meditationer eller djuplodande teologiska utläggningar, fyllda som de är av mystik, symbolik, andlig känslostorm. "Musiken tar vid där orden slutar" – om vi alltså erkänner musikens unika möjligheter att just tolka känslor, vara uttrycksbärare för olika känslotillstånd som glädje, svärmod, melankoli, trossvishet, himlastormande extas . . . förstår vi lätt varför musiken i kyrkan kan ha sådan oerhörd betydelse. Det betyder naturligtvis också att musiken har sin begränsning – den kan skapa en stämning, den kan röra hjärtat, men den har ingen möjlighet, och gör inte heller anspråk på, att förklara en dogm, en för tron gällande lärosats. Låt oss taga två exempel från Bachs skapande, bägge två koralförspel: det ena *O Mensch beweine' dein Sünde gross*, det andra den stora utläggningen över *Vater unser* koralen i Orgelmässan. I det första målas hela passionsdramat upp för lyssnaren, den underliggande koralmelodin blir så kolorerad att den blir oigenkännlig, men bildar ändå ryggraden i kompositionen. Den utomordentligt uttrycksfulla solostämman med sina kromatiska och märkliga tonsteg vid ordet "*Kreuze* . . ." uttrycker egentligen människans – genom alla tider – brottnings med Gud, hennes tillkortakommande men också hennes räddning,

försoningen med Gud i Golgatadramat. Koral-förspelet över *Vater unser*, BWV 682, är en gåtfull men samtidigt konstfullt hisnande utläggning av bönerns bön, i tekniskt hänseende avfattad som en barock sonatsats med två solister som spelar ut mot den konsertanta tvåstämmiga kanon till en basso continuo. Den suggestiva jambiska rytmen mot den lugna koralmelodin och basstämmans obevekliga rörelse samverkar i en tondikt av sällsamt slag till en ordlös bön. Vad är en intensifierad bön? "Så kommer ock Anden vår svaghet till hjälp; ty vad vi rätteligen böra bedja om, det veta vi icke; men Anden själv manar gott för oss med utsägliga suckar" (Paulus). "En levande religion har bönen till sin andedräkt, pulserar i det hemlighetsfulla umgänget med Gud" (F. Heiler). "När du beder, så låt hellre ditt hjärta vara utan ord, än dina ord utan hjärta"

(John Bunyan). "Vad man än eljest må göra, kan man dock utan uppehåll bedja i sitt hjärta. Om du längtar efter evighetens sabbatsvila, upphör du icke att bedja. Den som längtar, beder alltid, om också tungan tiger" (Augustinus).

Låt oss ytterligare något stanna inför *Vater unser* BWV 682. Det 91 takter långa stycket har, som vi förut påpekat, en konsekvent genomförd vandrande basstämma i åttondelar, utom i en enda takt där tonsättaren plötsligt replikerar ett avsnitt av den jambiska rytmen. Detta infaller i takt 41, som enligt en viss talsymbolik syftar på Bach själv. Som om tonsättaren ville säga: "detta är människans levande samtal med Gud" eller "detta är Guds levande samtal med människan". Det finns en intressant kanon av Bach, *Canone doppio sopra il Soggetto*, BWV 1077. Den skrevs i Leipzig den 15 oktober 1747 och är trestämmig.

Med orden "*Christus coronabit Crucigeros*" (Kristus skall kröna de som bär sina kors) antyder Bach innebörden, andemeningen med den kromatiska sextonsskalan i överstämman och antyder också att kromatiken, sådan han brukar den i sina verk, uttrycker sorg, smärta, kors och död. Detta är ett mycket viktigt, men ibland förbisett, bevis på Bachs inre avsikt med en viktig melodiformel. 1980 utkom en mycket märklig avhandling över *Die Kunst der Fuge*, skriven av Berlindirigenten och Bachforskaren Erich Bergel. Han undersöker i arbetet verkets andliga underlag (fundament) mot bakgrund av *Kunst der Fuges* tematiska bipolaritet. Bergel menar att hela detta gigantiska verk beskriver tvekampen mellan det gudomliga och det mänskliga, det mänskliga, som i verket får represente-

ras av B-a-c-h, som tillsammans med tonerna cis-d (i likhet med tredje temat ur slutfugan) bildar en (jämför canon ovan) likaledes kromatisk sextonsskala. Som antipod framträder det gudomliga i huvudtemats diatoniska utformning, som i stort upplagda utvecklingsfaser genomsyrar praktiskt taget hela *Kunst der Fuge*, men där höjdpunkten uppstår i mötet med den kromatiska verkningskretsen. Bergels minutiösa analys blottlägger på ett fascinerande sätt hela verkets mikrostrukturer och som läsare upplever man allteftersom en ny oanad dimension hos detta testamentariska verk, eller med Bergels egna ord:

"In Bachs *Kunst der Fuge* stellen zwei musikalische Gedanken als Ausdruck zweier geisti-

ger Sphären die Grundlage für die gesamte Thematik dar, und alles, was in diesem Werk an melodischen Elementen Verwendung findet – von den kleinsten und funktionell untergeordneten motivischen Erscheinungen beginnend, über Episodenmaterial und freie Kontrapunkte, bis zu umfangreichen Kontrastsubjekten, Haupt- und Nebenthemen – bewegt sich im Banne einer dieser beiden polaren Anziehungskräfte.”

Bachs orgelverk, de stora konsertanta likaväl som de till koralmelodier bundna verken, var skrivet för kyrkan, för kyrkorummets instrument, men också för kyrkorummet med sina speciella symboler: korset, det allseende ögat, triangeln som symbol för treenigheten, etc., liksom kyrkans inre och yttre attribut: valvens resning, rosettfönstrets skönhet, dopfunten, biktstolen . . . men musiken i sig blir också behäftad med egna symboler, eller som Torsten Hedlund citerar i en uppsats i Tros- och livsåskådningsvetenskap (Lund 1979):

”Ksl konstaterar först, att det symboliserade, det upplevda transcendentia, ligger inom den gudomliga verklighetens område. Så skall t. ex. symboliseras de gudomliga personerna, skapelseordningen, Guds frälsningsverk bland människorna, glädjebudskapets glädje, kristen enhet och gemenskap och den eskatologiska, himmelska saligheten. Det obegripliga i musiken, som var och en ständigt kan upptäcka på nytt, kan för den kristne vara en hänvisning mot den gudomliga ordningens och uppenbarelseens hemlighetsfulla karaktär.

Musikens lekkaraktär påminner om hur Guds vishet skapar som på lek. Harmoniens symbolvärde ligger i att den erinrar om den harmoni som härskar på skapelsens alla områden. Den är också en liknelse om den ordning, som genom frälsningen har upprättats mitt i mänsklig oordning. Musiken kan också vara en symbol för den eskatologiska verkligheten. Musikens skönhet innehåller en stråle av den kommande fulländningen.”

Blir upplevelsen av Bachs musik mindre utan vetskap om verkets andliga dimensioner, utan kännedom om tonsättarens tonsymbollära, affektlära, motivlära?

Vilket värde har det att jag som lyssnare i grunden känner de koralmelodier, liksom deras text, som bildar underlag för Bachs stora koral-kompositioner som *Aus tiefer Not, Schmücke dich, o liebe Seele, Allein Gott in der Höh' sei Ehr* osv.? Vad går förlorat i upplevelsen av dessa verk när jag *inte* avlyssnar dem i ett kyrkorum med sina symboler och attribut, som rimligen ger det musikaliska konstverket en ytterligare dimension?

Frågeställningen är väsentlig när man skall re-producera Bachs orgelverk och blir än mer påträngande om detta inte sker i ett kyrkorum. Bygger man upp ett program inom ramen för en musikandakt med ett givet tema spelar så mycket i händerna, som ger verken en naturlig djupdimension: kyrkorummets symboler och attribut, kanske tiden på kyrkoåret, kanske lyssnarnas sammansättning, kanske deras förtrogenhet med verkens motivkrets (koralmelodier, cantus firmi). Hur skulle samma programsammansättning fungera i konsertsalen, med en annan publik, ovan med den kyrkliga motivkretsen, okun-ning om verkens temaanknytning, kanske främmande för tonsättarens innersta intentioner med sin musik: att som visionär något glänta på dörren till Gudsuppenbarelseens mysterier?

Bachs musik kan alltså tas som ett typexempel på vilken betydelse kännedomen om musikens ”inre” begreppsvärld har vid åhörandet och hur detta styr den slutliga upplevelsen, samtidigt som den lokal i vilken musiken framföres påverkar musikupplevelsen. Olivier Messiaens musik kan tas som ett nutida exempel på samma fenomen. Messiaens orgelmusik är skapad för (den katolska) katedralen, med sina helgonbilder, skimrande altaren, höga valv, bleka rinnande vaxljus, glasfönster:

”Jag har försökt vara en kristen musiker och sjunga min tro utan att dock alltid ha lyckats

... Jag vet inte om jag har någon direkt fixerad "estetik" men så mycket kan jag säga, att jag föredrar en skimrande musik som är raffinerad, till och med vällustig (ehuru ingalunda sensuell!). En musik skall vara som ett nytt blod, en karakteristisk åtbörd, en okänd lukt, en fågel utan sömn. En musik som kyrkofönster, en virvelstorm av komplementfärger. En musik som uttrycker de yttersta tingen, det allestädes närvarande, de förhärligade återuppståndna (*Les corps glorieux*), de gudomliga och övernaturliga mysterierna. En teologisk regnbåge." (O. Messiaen i ett uttalande på 40-talet). Tonsättaren har själv framhållit vikten av att hans orgelverk framförs i kyrkorummet.

Jag har själv upplevt hur svårt det är att låta vissa verk av Bach och Messiaen ta klingande gestalt i en konsertsal – för lyssnaren har det mest blivit ett "ludus tonalis", ett intrikat spel med toner, en virtuos tonkaskad, ett spännande intellektuellt äventyr, en skimrande klangfärgsstudie. Speciellt omöjlig har jag funnit situationen vara i konsertsalar i öststater, där man (som i Sovjet, Rumänien, Tjeckoslovakien) konsekvent förändrar verktyglarna för att kunna undgå den allra minsta religiösa anknytning. Messiaens *Dieu parmi nous* får tillfälligtvis heta *Fantasia*, Bachs koralpreludier får konsekvent heta choralnaja preludija, Messiaens *La nativité* kallas rätt och slätt "meditationer". Den lyhörda och sensibla konsertbesökaren får naturligtvis ändå en intuitiv upplevelse. Men detta kan också för interpreten vara en utmaning: man måste nästan försätta sig i en slags extas för att med ett maximalt uttryck i

spelet försöka transformera rummet till en katedral och suggerera åhörarna. Någon gång känner man också att man lyckats förmedla något utöver en prydlig serie toner, vid vissa tillfällen har man kunnat skapa en stämning som vid en gudstjänst, fast man suttit på podiet i Leningradfilharmonins stora sal eller i radiohusets konsertsal i Bukarest. Men väldigt ofta har man känt att det "inre" budskapet aldrig nått fram, som en gång i en östtysk konsertsal när artikelförfattaren framförde Otto Olssons stora Credosymfoni, som för åhörarna blott framstod som ett okänt mäktigt orgelverk, en slags "Brucknersymfoni" i orgeltappning, där man alltså varit så okunnig om idéinnehållet och den lågna raden av "ledmotiv" (koralmelodier, gregorianska hymner) som annars gör den till en mäktig kristen trosbekännelse i toner. Självt har jag dragit konsekvenserna av dessa erfarenheter. Vissa, framför allt koralbundna, verk spelar jag inte i konsertsalen eftersom jag anar att de inte kommer att upplevas som de var avsedda. Den som inte är införstådd med begreppsvärlden, det "inre språket" hos Johannes av Korset, eller Den Heliga Theresa upplever deras texter blott som storslagen poesi. Så ock med Bach och Messiaen, den förre den evangeliska kyrkomusikens store mystiker, den senare den katolska kyrkomusikens store mystiker. Så blir den fallande kromatiska skalan i Bachs kanon en viktig symbol: Christus coronabit Crucigeros – så blir också *Kunst der Fuge* mer än en beundransvärd uppvisning i fugaskrivandets konst: en musik, som med sina symboler och sitt "inre språk" blir till uttryck för människans möte med Gud.

Erik Lundkvist