

Schütz och Bach

Under Bach-året 1950 gå våra tankar gärna till de musikaliska gestalter, som på något sätt stå Johann Sebastian nära eller som vi av olika skäl ha vänjt oss vid att förknippa med hans namn. Som barocktidens musikaliska dioskurer framtråda vanligen de båda mästarna Bach och Händel, — en samordning som väl övervägande beror på yttre faktorer, t. ex. deras gemensamma födelseår, 1685, men givetvis också på väldigheten i deras konst, som i stor utsträckning saknar motstycke under tidsperioden. Den beror också på bachrenässansens ensidiga inriktning (till en början) på de stora »filharmoniska» verken, dvs mässan, passionerna och Magnificat, samtidigt som Händel i främsta rummet företrädde av Messias-oratoriet, vilket just är det verk av honom, som står den mellantyska kyrkokantatkompositionen närmast och därför onekligen erinrar om Thomaskantorns kyrkomusikaliska stil.

Under senare tid har man i vida kyrkomusikaliska kretsar också gärna förknippat Bachs namn med en annan stor mästaress, Heinrich Schütz' namn. Det blev så alltsedan Bachbiografen Spitta och Händelbiografen Chrysander för närmare ett sekel sedan under sina forskningar stötte på denne alldeles förgätne mästare, som var född exakt ett sekel *före* Bach och Händel, 1585. Med framtidsiande klarsynthet betecknade Chrysander Schütz som en centralgestalt i 1600-talets Tyskland: »han verkade för den tyska musiken som ett helgon för kyrkan» — säger han — »i dubbel måtto en förtjänst under det förfärliga 30-åriga kriget. Han tyglade sitt sinne så att det varken blev ostadigt eller svekfullt, han utnyttjade sin konst och förkunnade den i upphöjda verk, som äro säkra på odödlighet... en fast och stor man, som stod säkert, när allting vacklade, och detta genom hela 60 år...»

Chrysander har i dessa ord onekligen pekat på något väsentligt hos Schütz som konstnär och människa: hans centrala ställning i det krigshärjade Tyskland, fast som klippan, nästan lika långlivad som hela seklet, enastående vital in i ålderdomen, en hjälpare och stödjure åt talrika musiker och konstnärskamrater, slagen av ödet men orubbligt verksam för sin konstns förkovran, likt en ensam, stormhärjad och knotig ek, som mist sin lövskrud och alla sina grenar men ändå sträcker sin krossade krona mot himlen, ej i revolutionärt trots utan i stolt förtröstan och ödmjukt

medvetande om nödvändigheten av att hålla ut genom livets alla vedermödor.

Men man kan fråga sig, varför vi ha vänjt oss vid att sammankoppla Schütz med Bach med samma naturlighet som Bach med Händel. Är det något mera än vanetänkande och en del lättfunna yttre tillfälligheter? Han var kyrkomusiker i stor utsträckning, född jämt 100 år före Bach, han tillskrives en Johannes- och Matteus- samt en troligen oäkta Lukaspassion, ungefär som Bach, han fördjupade sig i menighetskoralsens värld med sina kompositioner till Beckers Psaltare ungefär som Bach till Schemellis sångbok, han odlade kyrkokonsertens form, varur sedermera växte fram den kyrkokantat som i Bach har sin oförliknelige mästare. Kanske inte minst detta sistnämnda har betytt mycket för vår allmänna inställning till Schütz: han är en föregångare och vägröjare för Bach, han är som Johannes Döparen och skulle med Skriften kunna säga: efter mig skall komma den som är starkare än jag och vars skorem jag ej är värdig att upplösa...

Må vara, att vi numera ej längre våga gå så långt, att vi i Schütz enbart eller huvudsakligen se en pionjär som på sådanas vanliga sätt måste uppoffra sig och lämna skörden åt andra, så fruktar jag nog ändå för, att vida kyrkomusikaliska kretsar fortfarande se på Schütz såsom en stilistisk föregångare till Bach, som en genial musiker i ett slags musikaliskt nybörjarstadium med enkla maktmedel och konservativa tendenser, en man i den gråa musikaliska forntiden, då den nyare tonkonsten endast skimrade vid horisonten som skenet från den uppstigande solen...

Men verkligheten är en annan. Schütz är avgörande olik Bach på flera väsentliga punkter och sammankopplingen av deras namn strängt taget ännu orimligare än den mellan Bach och Händel. Schütz härstammade från ett välbärgat borgerligt hem, vars stamlinje kännetecknas av klostergrundare, gruvanläggare och höga jurister; en sidolinje adlades för sina insatser *mot* reformationen, farfarsfarfar var borgmästare i Chemnitz och nedlade sitt ämbete 1544 som protest mot lutherdomen, tonsättarens mor var dotter till borgmästaren i Gera, hans svägerska maka till konsistorialpresidenten i Altenburg. Själv var han den förste musikern i sin släkt och även den siste, så vitt vi vet; en kusin var likväl den store vissionsättaren Heinrich Albert i Königsberg, som dog i unga år 1651. Schütz' familj ville, att Heinrich skulle gå den lärda vägen, och ännu vid 27 års ålder stod han tvekande och oviss om sin fram-

tidsbana. Han yttrade vid ett tillfälle, att han hunnit så långt i juridiken, att det stundom föreföll honom klokare att fortsätta därmed.

Låt oss i denna situation påminna oss den unge Sebastian, uppfödd i en av musik genomsyrad miljö och tillhörig en släkt, som på alla linjer kunde uppvisa nästan uteslutande kantorer, organister och stadsmusikanter, samtliga levande i småborgerliga och rätt fattiga förhållanden, i allmänhet utan inflytelserika förbindelser med samhällets ledande skikt. — Än vidare: Schütz uppfostrades i Mauritianum, dvs lantgreven Moriz den Lärdes (av Hessen-Kassel) aristokratiska gymnasium; han lärde sig där latin, grekiska och franska och de övriga »konster och exercitier» som hörde till dåtida adelsynglingars utbildning. Bach måste i tidiga år avbryta sin skolgång, fast han genom flitiga självstudier skaffade sig en solid bildning och ej föraktliga teologiska kunskaper, något som man på varje punkt kan märka i hans kyrkomusikaliska alstring.

Men alldeles avgörande framträda olikheterna mellan de båda mästarna då det gäller deras *musikaliska* utbildning och därmed grundvalen för deras stil. Schütz är genom sin musikaliska fostran den förste store tyske företrädaren för italiensk stil, dvs den dramatiskt betonade lidelsefulla solistiska musik som man kallar för monodi. Av sin gymnare lantgreven skickades han till den berömda Giovanni Gabrieli i Venedig — denna rika och lyckliga stad, som i mer än en av samtidens reseskildringar gick under namnet »Ljuvligheternas paradiset» och vars världsberömda domkyrka, San Marco, kunde uppvisa en ståtligare rad av stora kapellmästare och organister än någon annan italiensk stad, en dom, där kyrkomusikerna spelade så skönt på sina instrument, att de själva måste gråta lyckotårar däröver —, som Albrecht Dürer skrev i sin resedagbok. I denna rika musikmiljö mottog Schütz sina avgörande musikaliska intryck, och de förnyades under om möjligt ännu intensivare upplevelser, då han många år senare — vid närmare 45 års ålder — bemödade sig om att inhämta dagens »italienska manér» hos operakonstens första väldiga portalfigur, Monteverdi, som hade efterträtt hans förste lärare, Gabrieli i San Marco.

Bachs musikaliska fostran skedde däremot som vi veta med utgångspunkt från orgelinstrumentet och med tanke på den protestantiska gudstjänsten. Schütz kunde visserligen spela litet orgel (liksom han behärskade en hel rad andra instrument), men han har veterligen inte skrivit *en ton* speciellt för orgel. Bachs tonspråk är i hög grad påverkat av hans orgeltänkande, och han både börjar

och slutar sin skapande gärning med en rad väldiga verk för denna instrumentens drottning. Vid sidan härav bestämmes hans stil av den protestantiska koralens symmetriska och folkliga strofvisa, som däremot inte hade samma stilistiska vikt för Schütz redan av den anledningen, att menighetens koralsång ej förelåg reglerad på samma sätt under hans levnad som under Bachs.

Å andra sidan levde Schütz närmare den tid, då den gregorianska koralen alltså var en kvarlevande beståndsdel i protestantisk liturgi, låt vara med allt markantare sjunkande livskraft. Vi kunna iakttaga den gregorianska problematiken hos Schütz kanske tydligast inom passionen, den form där såväl han som Bach nedlade en betydande del av sin skaparkraft. För Schütz är den urgamla, traditionsbundna evangelierecitationen av Kristi lidandes-historia alltså en levande musikalisk verklighet, varemot den hos Bach knappast längre har lämnat något spår efter sig. Men det karakteristiska i situationen är, att Schütz icke bibehåller den gregorianska reciteringen helt orörd utan med en rad fina penseldrag förlänar den affektiva drag som överensstämde med hans tidsålders inställning men naturligtvis ej med den liturgiska sångens väsende.

För Bach existerar ej ett problem av denna art men däremot ett annat ej mindre viktigt: förhållandet till bibeltexten. Bach levde i ett skede av fortgående sekularisering, som ingrep t. o. m. inom kyrkans ram. Medan passionens texter hos Schütz äro *helt intakta*, ha de under Bachs tid så helt undanträngts av de episk-lyriska betraktelsernas rimmade ogräs, att evangeliet närmast fått karaktären av enstaka kvarstående bibelspråk. Bach återupprättar visserligen passionstextens integritet, men han avvisar ej de rimmade texttroperna. Och medan Bach i full frihet från kyrkliga myndigheters hämmande band låter instrumentalmusiken komma till sin fulla rätt även i passionens stilla vecka, har Schütz i sina motsvarande verk intet som skulle kunna tyda på instrumentalebeledsagning.

Bach utnyttjade visserligen operamässiga drag i sin kyrkomusik, men han höll sig under hela sitt liv fjärran från beröring med scenisk musik, Schütz är som bekant den förste tyske operakompositören och skrev flera verk, ehuru musiken till dem alla har gått förlorad. — Och — för att nu åter i några glimtar fånga deras personligheter i tiden! — hovkapellmästaren Schütz träffar i god tid föranstaltningar om sitt avsked ur livet, med sina få

kvarlevande anhöriga överenskommer han om fördelningen av sin förmögenhet, han överlämnar sina handskriftliga verk till kurfurstliga kapellet och uppgör det musikaliska programmet för sin begravning, där höjdpunkten utgöres av en på hans bön av hans lärjunge Christoph Bernhard tonsatt 5-stämmig motett, »Dina stadgar äro mina lovsånger i det hus, där jag bor såsom en främling».

Hela det musikaliska Tyskland följer mästaren på hans sista färd i nov. 1672, och magister Herzog gjorde sig till dess tolk, då han utropar: »Nu I ädle musici, virtuosi och trogne clienti till Er urgrå senior, omfamnen och ledsagen med tårar den salige herr kapellmästarens stoft till hans grav! Utfören efter nådig befallning den anställda kyrkomusiken vid hans begravning så bevekande och så gripande som I kunnen, och veten, att visserligen vederfares honom därigenom den sista hedern men att Eder egen skall växa och göra Eder än mera älskade hos de högt uppsatte såväl som hos de ringe!» — — — Behöver jag framkalla minnet av thomaskantor Bachs bortgång, ensam, fattig, obemärkt — glömd så snabbt som om han aldrig funnits till? — hur hans efterlämnade maka dog på fattighuset, hur stora delar av hans musikaliska arv förskingrades av en av sönerna under trycket av fattigdom, missmod och missanpassning...

Schütz och Bach ... olika som två sammanstötande tidsåldrar med skilda ideal, skilda konstnärliga medel, skilda uppgifter. Ha de då inte någon gemensam nämnare? Förvisso. Båda äro barockens väldigaste musikaliska predikare, och tillfälligheternas spel har velat, att av Schütz' profanverk praktiskt taget intet har bevarats. Kanske som i inga andra verk framträder Schütz' oerhörda storhet som musikalisk tolkare av bibeltexter i hans Kleine geistliche Konzerte. De utgöra 55 stycken till tyska och latinska texter, helt och hållet avsedda för evangelisk gudstjänst. Den förunderligaste finkänslighet för textens skiftningar och en i minsta detalj gående utformning därav har hos Schütz förbundits med en fasthet i formen, ja en slags egendomlig, abstrakt symmetri, som i sådan genial fulländning är sällsynt i musiken, och som vi möta i en liknande gestalt framför allt hos Bach. Det är hos dem bägge en intellektualistiskt djupsinnig och psykologiskt förunderligt rikt fasetterad tolkning av bibelordet, som endast helt få andra mästare endast vid enstaka tillfällen ha uppnått.

I sin strävan att låta ton och bibelord inbördes belysa och förtydliga varandra mötas de båda mästarna Schütz och Bach, vilka i

sin konst alltigenom strävat att förverkliga det väsentliga i kristen livsuppfattning: tro, hopp och kärlek.

Carl-Allan Moberg.

Johannesevangeliet och kyrkan

Alf Corell: Consummatum est. Eskatologi och kyrka i Johannesevangeliet. (Akademisk avhandling) SKDB. Lund 1950. (Nytestamentliga avhandlingar utg. av A. Fridrichsen: V) XII + 310 sid. Kr. 11:—.

Det är med stort intresse man tager del av Corells doktorsavhandling om kyrka och eskatologi i Johannesevangeliet. Förf. är värd en eloge för prestationen att utan mer än några terminers tjänstledighet vid sidan av ett intensivt prästerligt arbete ha åstadkommit denna bok om ett viktigt och svårbehandlat ämne. Den vidlyftiga bibliografien — omkr. 20 sidor — vittnar om den möda han nedlagt för att orientera sig i den rikhaltiga litteraturen. Att avhandlingen är rätt personligt färgad anser åtminstone icke anmälnaren vara ett fel. Förf. har icke av rädsla att ge hugg på sig undvikit att klart deklarerat sin egen mening — ibland kanske till och med lite för snabbt. Men detta gör boken lättläst och sätter läsarens tankar i rörelse.

Förf:s huvudintention är att, delvis under polemik mot individualistiska, spiritualistiska och mystiska tolkningar av Joh., hävda dess kyrkliga karaktär och ursprung. I denna syn på evangeliet har han säkerligen i huvudsak rätt och kan även stödja sig på sådana exegeter som t. ex. Cullmann och Fridrichsen. Trots att ordet 'kyrka' (*ekklesia*) icke förekommer i Joh., är det uppenbart, att detta evangelium är helt genomträngt av kyrkotanken. Att sedan en del läsare av avhandlingen uppfatta denna tolkning som en utvärtes, opersonligt kollektivism, är knappast förf:s fel. Han deklarerar klart och tydligt, att kyrkan är kollektivet av de troende, vilkas kännetecken och sammanhållande band är kärleken.

Kyrkan i Joh. finner förf., enligt vad han meddelar i bokens första, inledande kapitel, vara präglad av fyra yttre kännetecken,