

Bach och Händel.

250 år skilja oss från ett av vår västerländska tonkonsts heligaste år, 1685, det år då Johann Sebastian Bach och Georg Friedrich Händel föddes. Vi fira det under en tid, fylld av oro och bekymmer, hätskhet och split, alltjämt i skuggan av den mänsklighetens katastrof som världskriget utgjorde. Vad är det då för en underlig trollmakt som dessa tvänne musiker förmå utöva, att vi trots tidens oerhörda nöd och spännande konflikter i eftertanke stanna inför detta jubileum, ett minne bland tusen andra, ett ojämnt årtal i kulturhistoriens rika samling av data? Har verkligen dessa mäns konst något att säga vår egen generation, som översvämmas av starka sinnesintryck från världens alla kanter genom tidningarnas löpsedlar, genom radions andestämma och de tallösa offentliga föranstaltningarnas vädjande röster?

Bach och Händel äro de främsta företrädarna för den s. k. barockmusiken. Vi kalla den för barock, därför att den — i likhet med de bildande konsterna under motsvarande tidsskede — ägde en utomordentlig rikedom i detaljutsmyckningen och samtidigt en formell fasthet och avmätt ståtlighet, som erinra oss om t. ex. jesuitiska barockkyrkor, om Rubens berömda kors-tavlor i Antwerpens katedral, Berninis tritonbrunn på Piazza Barberini el. dyl. — Den barocka musikens tidsstil var emellertid stadd i urartning redan vid 1700-talets inbrott. I de mindre andarnas tjänst blevo stilmedlen konstnärligt överdrivna: en överflödande anhopning av utsirningar, ett förvridande av det patetiska, en urholkning och ett förtorkande av formen, som framkallade reaktionens krafter. Därmed inleddes förromantiken med dess strävan att återvända till det enkla och oskuldsfulla, vilket efter tidens konstteoretiska maxim betydde en »efterbildning av naturen». Denna efterbildning innebar en förnyad anknytning till det folkliga och fick — som vi veta — sin ädla, fulländade form i en Haydns, Mozarts och Beethovens wienklassiska konst. Hos romantikerna böjdes den över i subjektiv känsloriktning och trängdes alldeles tillbaka av den högromantiska konstens raffinerade och egocentriska stil.

Men genom stilidealens skiftningar och förvandlingar tillkämpade sig Bachs och Händels konst redan under romantiken ett beaktande, som vuxit till beundran, kärleksfull förståelse och tacksamhet. Beethovens väldiga sonater ha ej skynt blicken för den konstfulla skönheten i Bachs fugor, Wienmästarens symfoniska slottsbygge har ej fördolt Bach-passionernas tempel, det Wagnerska musikdramats skälvande patos kommer oss icke att glömma Händeloperatoriernas väldiga epos. Vilken lycka, att inom musikens värld det ena goda ej behöver förskjuta det andra!

Vad är det då för en väldig och märklig kraft i denna de bägge mästarnas tonkonst, som oemotståndligt gjort sig gällande såväl under 1800-talets i stort sett idylliska epok som i vår egen hotfulla och mörka tid? Vad om ej den geniets religiösa urkraft, som vi spörja hos grekernas Homeros-gestalt, i Shakespeares dramer, i Michelangelos konst, i Goethes Faust? Här avgöra ej blott den lysande talangen, den mirakulösa tekniska skickligheten, här utgöra också den religiösa inställningen till konsten, känslan av skyldigheter men ej blott rättigheter, insikten om ansvaret inför det gudomliga och inför det folk, vars talesman konstnären är, oundgängliga förutsättningar för det skapade verkets evighetsvärde.

Hos få musikens stormän känner man så nära och varmt storheten av detta religiösa geni som hos Bach och Händel. Bägges släkter voro fast rotade i den tyska protestantismen från Gustav II Adolfs hårda tider. Det sentimentala hos pietismen har hos dem ännu ej verkat uppmjukande på melodikens kraftfulla byggnad, det kallt beräknande hos rationalismen, strävan att med alla medel göra effekt, som tidens estetik fordrade, spåra vi förgäves i deras verk. Ur det tidsbundna och tillfälliga ha de höjt sig till det eviga och föredömliga, eftersom de ej satt sig själva i mittpunkten utan arbetet i sin Herres tjänst — soli Deo gloria. De stå i dessa hänseenden betydligt närmare medeltiden än vår egen, ja även deras musikspråk ha liknande, starkt konservativa drag.

Varje tidsålder skapar sig de stilmedel som bäst förmå ge uttryck för tidens andliga krafter. Ingen andlig makt har behärskat medeltiden såsom den kristna religionen: Humana nihil valent, nisi applicantur ad divina, det mänskliga har intet värde, om det ej sättes i förbindelse med det gudomliga, — så uttryckte den store engelske naturforskaren Bacon på 1300-talet det ouplösliga sambandet mellan vårt jordeliv och det eviga. Begagna vi hans sats som måttstock för Bachs och Händels liv och konst, se vi snart, att de hålla måttet också efter medeltidens synvinkel.

Bägge uppfostrades i mellan- och nordtyska kantors- och organistkretsar, där yrket att på orgeln och som ledare av sångkören tjäna Gud i den protestantiska församlingen gått i arv under generationer. Orgelspel och »musica figurata» (som man brukade kalla den flerstämmiga vokalkonsten) utgjorde en musikalisk miljö som Bach och Händel från sin tidiga barndom voro väl förtrogna med och som de andligen tillhörde hela sitt liv, huru fjärran därifrån Händel än fördes av ödets makter. Men både orgeln och den kyrkliga kören voro timrade på medeltida grund och trots 1600-talets djupgående stilistiska förändring inom tonkonsten bevarade de alltjämt viktiga medeltida karaktärsdrag.

Vad orgelmusiken beträffar är detta rätt naturligt. Intill vår egen tid har den förmått hävda sin kyrkliga prägel och kan ej — utan att förneka sin egen natur — frigöra sig från de stilistiska normer, vilka redan senmedeltiden grundlade och renässansen utformade. Bachs och Händels verksamhet som tonsättare för detta

instrument betydde en organisk vidareutbildning av orgelmusikens stilbegrepp och från denna utgångspunkt måste man också bedöma deras övriga tonsättningar, t. o. m. de vokala.

Som vi veta var den musikaliska situationen omkr. år 1600 rätt kritisk för den under senmedeltiden utvecklade kontrapunktiska satskonsten: denna hade i viss mån blivit en intellektuell lek, en abstrakt kombination av melodier, som lämnade föga utrymme åt mänskliga affekter. Den oerhörda stilomvälvningen c:a 1600 betyder ett uppror häremot, en frigörelse av det melodiska elementet till ett uttrycksmedel för det passionerade, det dramatiska och känslomässiga. Den illa tålda kontrapunktiska konsten räddade sig bakom kyrkomusikens tempelmurar men undgick ej viktiga förändringar, som betydde ett delvis uppgivande av vissa typiska egenskaper. Bach och Händel mottogo i arv en kontrapunktisk konst, tillrättalagd för rent instrumentala fordringar. De gävo den fulländningens stämpel.

Men samtidigt som de bägge mästarna voro den kontrapunktiska konstens storsigillbevarare, behärskade de också i genial fulländning den solistisk-dramatiska stilriktning som kallas för monodi och i början varit kontrapunktikens svåraste motståndare. Den monodiska konsten blommar i solopartiernas under-sköna kantilenor men också i recitativens uttrycksfulla melodibågar, där episkt högtidlig bredd växlar med dramatisk glöd och religiös upphöjdhet. Sålunda stå de bägge mästarna som förenare av gammalt och nytt, ej endast som bevarare av anrika traditioner utan också som förkämpar för nya musikaliska uttrycksvärden. Till de senare hörde också den harmoniska konst, som deras store samtida i Paris, Rameau, med beundransvärd skarpsynthet teoretiskt klarlade. Hans traktat i ämnet utkom samma år som Bach utgav första delen av Wohltemperiertes Klavier, 1722, ett sammanträffande som har en djup symbolisk betydelse. Hos Bach spelar harmoniken lika stor roll som kontrapunktiken, de styra och hjälpa varandra inbördes i en fullkomlig harmoni.

Helt olika var den levnadsväg de båda tonheroerna hade att vandra. Bach förblev en kyrkomusikens stille trotjänare i små tyska lärdomsstäder med den protestantiska koralen liksom en ledstjärna i vardagens trista skolarbete och i helgernas musikaliska gudstjänst. Händel var en musikens strålände riddersman, som lögat sig i Italiens humanistiska sol, som smakat sötman av en aristokratisk klass' förfinade umgängesliv och i händelsernas centrum känt det uppgående brittiska världsimperiets rytmiska pulsslag. Ganska olika blevo också deras musikaliska uppgifter i livet. Bach fyllde sina förpliktelser inom kyrkomusikens vida ram: så länge han i yngre år uppehöll organistbefattningar (i Arnstadt, Mühlhausen, Weimar) ägnade han sig huvudsakligen åt orgelkompositioner i tidens sedvanliga former (preludier, fugor, toccator. koral-variationer och -förspel, fantasier, och konserter), som orkesterledare under en kort tid (1717—22) i Anhalt-Köthen skrev

han kammarmusik samt verk för mindre orkesterbesättning (sonater, konserter, orkestersviter och intim klavérmusik); som kantor vid Leipzigs Thomaskyrka omedelbart därefter har han slutligen skapat de flesta av sina hundratals kyrkokantater, motetter, passioner och mässor. I sin helhet är det ett slutet livsverk i den protestantiska kyrkans tjänst, såsom många kyrkomusiker såväl före som efter honom utfört. Han tillhör de produktivare men ingalunda dem med den rikaste alstringen.

Händels direkta förbindelse med kyrkomusikalisk tjänst var helt kortvarig. Han kom i likhet med sina flesta ämbetsbröder tidigt in på den sceniska banan, som Bach under hela sin gärning stod fjärran. Händels många storslagna sceniska gestalter inom den dåtida s. k. neapolitanska operans snäva ram (en Agrippina, Rinaldo, Radamisto, Giulio Cesare etc.) tala hans eget etiskt högtstående dramatiska tonspråk och det är mindre en art- än en gradskillnad mellan dem och de väldiga bibliska personligheter som predika om Herrens storhet och frälsande makt från oratoriernas högresta plattform. Med vilken pondus och säkerhet äro ej dessa gammaltestamentliga gestalter tecknade (en Debora, en Saul, Simson, Josef, Belsazar, Josua), och med vilken mästerlig dramatisk och musikalisk insikt har Händel icke ställt kören i sina ideers tjänst! Ideellt sett hör hans kyrkomusik till samma stil. Den store Händelbiografen Chrysander kallar den för »gammaltestamentlig»; Leichtentritt skriver i sin Händelbiografi: »ingen 'kristlig' omfärgning försvagar hos Händel skriftordets urkraft, ingen omväg över en dogmatisk, liturgisk utläggning minskar den omedelbara åskådligheten och innerligheten.»

Men alla dessa olikheter i liv och verk till trots äro Bach och Händel innerligen befryndade andar. Det gemensamma var deras varma religiositet och ödmjukhet inför livsuppgiften; gemensamma voro även de musikaliska stilmedel de bägge behärskade till fulländning. Om Bach trots sin dogmatiska bundenhet utan tvivel är den rikare såsom kyrkomusiker och Händels tonkonst i sin omedelbarare, rent plastiska verkan återspeglar ett annat konstnärstemperament, ett annat livsöde, en annan miljö än Bachs, så äro dock bägges konst slutligen förklarliga endast som uttryck för det etiskt djupaste, varmaste kända och innerligast åtrådda inom kristendomens tankevärld.

Då vi så låta dessa evangelisters verk tona i vårt inre och ånyo erinra oss den stilistiska etikett man tryckt på deras panna, går det med ens upp för oss, hur omöjligt det är att överhuvud tvinga in dem inom barockens stilram. Liksom vi måste taga hela den hellenska epoken till hjälp för att förstå en Homeros, känna vi oss tvingade att spränga de band som hålla Bach och Händel fjättrade i ett inskränkt historiskt sammanhang. Man har sagt, att Richard Wagner i sin operakonst uppslukat såväl sina förfäder som sin egen andas barn: vid sidan av hans verk förmå inga andra att göra sig tillnärmelsevis gällande. Det är icke så med Bach och Händel.

Tvärtom ha de många betydande tonsättare strax före och under deras egen tid, vilka vi numera lära känna och värdera i allt högre grad, (en Telemann i Hamburg, en Hasse i Dresden, en Domenico Scarlatti, en Rameau i Paris, en Purcell i London o.s.v.) först i och med Bach och Händel åter blivit levande musikaliska personligheter.

Varpå beror denna skillnad? Svaret kan ej bli annat än detta: medan Wagners konst i sin oerhörda självhävdelse och intensiva subjektivism ej kan tåla någon annan vid sin sida, förmå även mindre betydande tonmästare att göra sig gällande i skyddet av Bachs och Händels konst, som ger dem sitt berättigande, sin rätta förklaring och sin tillbörliga plats. Kanske är det också så med all *stor konst*, att den ej förkväver och trycker utan förklarar och bereder plats. Med makten av sin överlägsna andekraft segrar den och intar sin fasta ställning, i namn av sin ödmjukhet och sin människokärlek stöder den och övergjuter med sitt ädla skimmer de alster, vilkas skapare velat mera än de kunnat. Även här förnimma vi inom andens värld den »prestabilerade harmoni», varom Leibnitz talar i sin av musikalisk intuition genomandade lära om den harmoniska världsbilden.

C.-A. Moberg.

Den liturgiska rörelsen inom de lutherska kyrkosamfunden i Förenta Staterna.

I de första årgångarna av denna tidskrift möta ett flertal uppsatser, som behandla de liturgiska och kyrkomusikaliska reformsträvandena inom den västerländska kristenheten.¹⁾ Att dessa översiktliga framställningar efter hand upphöra torde icke endast höra samman därmed, att läsekretsen redan blivit orienterad inom den problemkrets, det här rör sig om, utan kan även betraktas som ett vittnesbörd om den förändring, som faktiskt inträtt i den liturgiska diskussionen under de allra senaste åren. Att i detta sammanhang giva en mera detaljerad översikt av den liturgiska rörelsens hittillsvarande historia torde icke vara nödvändigt i stället hänvisas till ovan nämnda uppsatser i denna tidskrift, däremot kunna några allmänna erinringar vara lämpliga. Först må då framhållas, att det aktiva liturgiska intresse, som under de närmaste tio åren efter världskriget framträder både i den romerska kyrkan och hos de reformerade kyrkosamfunden, icke är att anse som en ny och alldeles originell företeelse utan snarare som ett, av de särskilda tidsomständigheterna betingat, förnyat och

¹⁾ Se denna tidskrift årg. 1 s. 10 ff., s. 105 ff., årg. 2 s. 114 ff., även s. 104 ff.