

J. S. Bach och hans kyrkomusik.

II.

Bachs huvuduppgift som Thomaskantor var att sörja för musiken i stadens huvudkyrkor. Här skulle skolgossarna sjunga, och kantorn skulle hålla dem med musik och öva in den. På den tiden voro tryckta noter tämligen sällsynta och det föll på kantorns lott att skaffa behöflig musik, antingen genom att skriva av andras verk, som han kunde få tillgång till, eller också genom att själv komponera den. Bach valde nästan alltid det senare alternativet.

Vad var det då för slags musik, som dessa kyrkokörer hade bruk för? Och vad var det för musik, som Bach själv hade att spela, när han, som det förr i världen hette, »slog orgorna» som organist i Arnstadt, Mühlhausen och Weimar och när han någon gång satte sig ned på orgelbänken i Leipzigs Thomaskyrka? Vad slags musik rymde gudstjänstordningen på Bachs tid i Thüringen och i det protestantiska Leipzig?

På omslaget till en kantat, som utfördes i första adventssöndagens högmässa har Bach själv gjort en anteckning om gången av gudstjänsten. Det började med ett orgelförspel och därpå följde en motett. Sedan började Introitus och Kyrie, varvid Kyriet kunde sjungas — av prästen och kören — både på latin och tyska. Därpå intonerades från altaret Gloria, varefter kören antingen svarade med det latinska: *Et in terra pax . . .* eller församlingen uppstämde *Allein Gott in der Höhe sei Ehr'*. Efter kollektbönen lästes, d. v. s. sjöngs i psalmoditon, Episteln, som åtföljdes av församlingssång. Därefter

sjöng prästen Evangeliet på tyska och efter detta Credo på latin. Därpå började ett orgelpreludium, som åtföljdes av en kantat. Denna skulle i regel räcka i 20 minuter och avslutades med en församlingssång »*Wir glauben all an einen Gott*». Så följde predikan, som enligt förordning skulle hålla på en hel timme. Efter predikan kom åter en församlingssång, varpå nattvarden följde. Under denna växlade tyska kommunionssånger, sjungna av församlingen, med spel på orgeln av organisten.

Där ha vi i sammanträngd form den musik, som kyrkomusikern Bach hade att arbeta med.

Låt oss börja med orgelspelet. Det bestod av preludierande, men man behöver bara slå upp första bästa Bachpreludium för orgel för att bli varse, att det måste vara fråga om något annat än det i regel tämligen lösa fram-och-tillbaka-musicerande kring den kommande koralens tonart som man i allmänhet — undantag finnas naturligtvis — får höra i våra kyrkor. Det Bachska koralförspellet är särdeles konstfullt. Det har också sin historia, och är förberett genom orgelmästare som Pachelbel, Böhm och Buxtehude. Redan härav kan man sluta sig till att det gamla koralförspellet haft en mera betydande funktion än att förbereda på tonarten, i vilken koralen skulle sjungas. Men vi skola inte här alltför mycket fördjupa oss i dess förhistoria. Ursprungligen hade, det må i alla fall åtminstone antydvas, orgeln icke alls brukats till att ackompanjera eller stödja församlingssången. Den hade haft helt och hållet självstän-

diga uppgifter, och om arten av dessa uppgifter kan den nyss angivna gudstjänstordningen ge oss besked. I nattvardsmässan omväxlade kommuniionsånger av församlingen med orgelspel. Det är en kvarleva från den äldre tiden då man hade orgel och kyrkokör men ingen församlingssång. Orgeln spelade, kören sjöng, var för sig. Och när församlingssångerna började få fastare plats i liturgien, sjöngos dessa utan orgelackompagnemang. Orgeln preluderade — preambulerade som det hette — och spelade koraler och hymner som självständiga orgelstycken. Känslan för självständigheten och den konstnärliga betydelsen av orgelns insats levde kvar ännu på Bachs tid, trots att orgelspelet under gudstjänsten redan då hade fått tråda tillbaka för andra intressen och även användas för att stödja församlingens sång.

Ett sådant orgelpreludium av Bach — vilket inte alltid endast användes till i vår mening preluderande före koralen utan också spelades växelvis med koralensång, så att en vers sjöngs, därefter orgeln spelade en vers — ett sådant koralförspel, som titeln är hos Bach, anslöt sig alltid till den kommande koralmelodien. Hel eller delvis, i sin ursprungliga form eller i beslöjande omklädnad lever alltid koralens melodi även i förspelet.

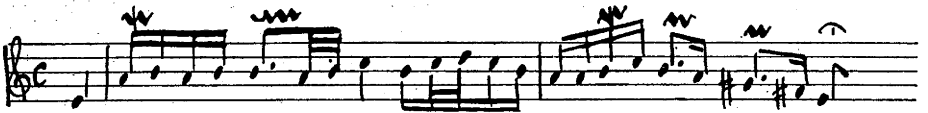
Vidare är det särskilt angeläget att framhålla, att ett koralförspel av Bach inte bara har denna stränga avhängighet av koralmelodien. Den tar också direkt och medvetet sikte på *ordet* bakom melodien. Man kan gå igenom samtliga Bachs koralförspel och för vart och ett konstatera, hur Bach i sin musik, anknyter till psalmens, ja den enskilda psalmversens ord. Han har några koralförspel för var och en av psalmens

versar. Och med denna underbara gåtfulla genialitet, som är hans, griper han då tag i ett uttryck, en bild som kanske inte ligger närmast till hands, men från vilken han skänker levande perspektiv åt psalmversens ord. Tag till exempel koralförspelet till »Wachet auf, ruft uns die Stimme!» Där klingar hela koralmelodien på andra manualen medan första manualen och pedalen teckna en motiviskt sett fri stämningsbild. Det är den bleka, skälvande tystnaden »dödens dvala, tung och lång» över vilken domsbasunens »Vaken upp» ljuder »mäktig och högtidlig». Det är en sådan där stor och mäktig vision, som kan föra tankarna till det religiösa måleriets storverk.

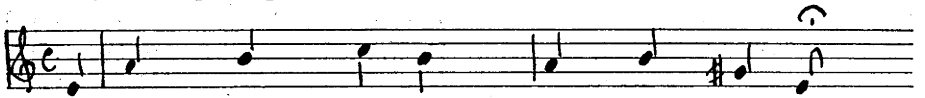
Som musikalisk form är detta koralförspel representant för en hos Bach ofta förekommande typ: ett motiviskt fritt musicerande i vilket koralmelodien klingar in. »Fri» är denna musik emellertid bara i så måtto, att dess motiv ej står i något melodiskt sammanhang med koralmelodien. Den är nämligen med stor konst så komponerad att koralmelodien passar därtill.

Som nyss nämndes är förspelet trestämmigt. En stämma i första manualen, den andra manualen reserverad för koralen och slutligen en basstämma i pedalen. Det börjar med ett antal takter för första och tredje stämman. Det är inte bara, som nyss antydde, en musik av starkt uttrycksvärde utan även en melodi av klar och logisk byggnad. Den når fram till en viss avrundning, och därpå träder den andra stämman till och intonerar koralmelodien. Men vad de två övriga stämmorna då fortsätta med, är ingenting annat än en »ordagrann» upprepning av vad de förut spelat. Denna till synes fria och musikaliskt självständiga inledning

Melodiformen i förspelet:



Den ursprungliga koralmelodien:



Wer nur den lieben Gott lässt walten.

är alltså komponerad så, att den i sig kan upptaga och rymma en tredje stämma, som spelar den ifrågasvarande koralens osmyckade melodi.

En annan typ koralförspel bygger direkt på koralmelodien, som spelas i ett sammanhang från början till slut. Men den enkla kraftiga melodilinje, som utmärker koralen, är upplöst i en rikare, rokokomässigt utsirad och detaljerad melodi. Ett exempel talar mera än ord. Koralen »Wer nur den lieben Gott lässt walten» blir i ett koralförspel omskriven på ovan angivna sätt.

Den mest komplicerade typen av koralförspel har sin allmänna disposition liknande den första typen jag här nämnde och exemplifierade med »Wachet auf», men den »fria» delen i denna form, mellanspelen mellan koralmelodiens olika fraser, äro motiviskt sammanhängande med koralens eget motiv. Varje vers (musikalisk fras) av grundkoralen föregås nämligen av ett ytterst konstfullt utarbetat s. k. fugato över den följande melodifrasen, som därefter kommer i ursprunglig form i mäktiga pedaltoner eller i en trumpetstämma. Här är för övrigt en tummelplats för Bachs kontrapunktiska konstfullhet.

Man behöver helt visst icke ytterligare understryka den allvarliga uppfattning av orgelspelets insats i gudstjänsten, som dessa Bachska koralförspel äro uttryck för. Men de ha inte bara det religiösa allvaret, de anknyta inte bara till den religiösa stämningen och söka fördjupa den och ge den ett självständigt musikaliskt uttryck. Utan de äro också komponerade med en storartad musikalisk uppfinningsrikedom och konstfullhet. Där finns intet tomt känslosvammel, utan varje not, varje ton har sitt fasta sammanhang, sin formella funktion i det hela.

Om Bachs *motetter* är efter detta intet speciellt att säga. Allvaret i uppfattningen och konstfullheten i utarbetningen utmärka även dem. Också den formella rikedom av olika typer i den formella gestaltningen är märklig. Viktigare är emellertid att redogöra något för *kantaternas* uppgift och syfte. De utgöra ju ett inslag i gudstjänsten, som vår tid står tämligen främmande för.

Den Bachska kantaten hade, som nämndes, sin plats mellan altartjänsten och predikan — alltså där i våra kyrkor vid de större högtiderna kyrkokören plägar sjunga en hymn eller en motett. Och liksom

denna hymn plägar anpassas efter dagens kyrkliga innebörd, så var också den gamla kyrkokantaten direkt förknippad med söndagens text. Och eftersom man sjöng en kantat varje söndag — utom de tre sista adventssöndagarna och under fastan — så måste alltså varje söndag ha sin egen kantat. Det betyder, om man alltså som sig bör räknar med alla helgdagar, 59 kantater om året. Och om det är sant, som det uppges i en nekrolog och i ännu en källa från 1700-talet, att Bach komponerat fem årgångar kantater, så skulle det finnas 295 kyrkokantater av Bach. Ungefär 100 äro försvunna och ha ej kunnat återfinnas, men vi äga numera över 190 kantater av Bachs hand. Och dessa äro lika litet som några andra Bachverk skrivna efter schablon. Där finnas alla möjligheter till formgivning tillvaratagna: oratorisk dialog, madrigal, koral, bibelcitát, aria och recitativ. Men en viss fast stomme kan man iakttaga, måhända beroende på att tidsrymden för utförandet av en kantat var utmätt till 20 minuter. En lika stor skiftningsrikedom har den apparat, som tas i anspråk för kantatens utförande. Det kan vara en eller två soloröster ackompanjerad av orgel eventuellt med biträde av ett eller ett par obligata instrument, en violin eller en oboe. Det kan vara — och det är regel — ett par soloröster, kör, orkester och orgel. Ibland kan det vara en riktig festorkester med pukor och trumpeter.

Som ett gott exempel på Bachs kantater kan den s. k. reformationskantaten gälla. Den utgör som alla andra kantater en betraktelse i ord och toner av söndagens, här alltså reformationsfestens, innebörd. Vad som karakteriserar den framför andra är att en koral — här Luthers »Vår Gud är oss en väldig

borg» — fått bilda både utgångs- och medelpunkt för det hela, såväl i textligt som i musikaliskt avseende.

Den börjar med en väldig kör över orden i Lutherpsalmens första vers. Dess musikaliska form är ett koralsförspel av den tredje ovan beskrivna typen, här instrumenterat för fyrstämig kör och orkester med oboer, trumpeter och orgel. Varje melodifras av koralmelodien föregås av ett konstfullt fugato över motivet i frågavarande fras. Ett sådant fugato kulminerar i att den ursprungliga melodiformen i all sin lapidara enkelhet till sist slungas ut av orkesterns trumpeter och orgelns väldiga pedalbas. Därefter börjar musiken spinna på nästa melodifras' motiv, till dess hela koralen på detta sätt fått sin musikaliska förklaring och fulländning.

Därefter följer en duett för två röster, bas och sopran, vilka sjunga icke blott var sin melodi utan också var sin text. Basen sjunger: »Alles was von Gott geboren ist zum Siege auserkoren», och till hans rörliga tongångar sjunger sopranen Lutherpsalmens andra vers: »Mit unsrer Macht ist nichts getan» etc., till koralmelodien i lätt kolorerad form. Efter detta, tämligen långt utförda stycke talar basen i ett recitativ: »Erwäge doch, Kind Gottes, die so grosse Liebe . . . Lass nicht dein Herz, den Himmel Gottes auf Erden, zur Wüste werden. Bereue deine Schuld mit Schmerz, dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde.» Härpå svarar sopranrösten, i toner som uttrycka den ömmaste hängivenhet: »Komm' in mein Herzens Haus, Herr Jesu, mein Verlangen» etc. Och som en bekräftelse på denna sinnesstämning följer därefter psalmens tredje vers: »Und wenn die Welt voll Teufel wär». Hela kören sjunger uni-

sont koralens melodi till ett rikt orkesterackompagnemang, som tyckes måla gudsförtröstans segervisshet. Så griper en tenorstämman till orda och sjunger recitativ: »So stehe denn bei Christi blutgefärbter Fahne! . . . Tritt freudig in den Krieg! . . . Dein Heiland bleibt dein Heil.» En duett mellan alt och tenor, (»Wie selig sind sie doch, die Gott im Munde tragen, doch sel'ger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt») ger uttryck åt den saliga lyckokänslan att ha lagt sin sak i Guds hand. Den är vek och mjuk till karaktären, och när i slutet texten talar om döden, drar en mild allvarsskugga även över musiken.

Därmed äro utläggningarna av psalmen slut, och dess sista vers bilda kantatens monumentala avslutning. Det är den ursprungliga koralmelodien i enkel fyrstämmig sättnig.

På grund av den musikaliska enkelhet och relativa konstlöshet som utmärker alla slutkörer i Bachs kontater, har man ifrågasatt hurvida icke församlingen plägade stämman in i dessa slutkoraler. Mycket talar för ett sådant antagande, men bevisligt är det icke.

Reformationskantaten är ett gott prov på arten av Bachs kantater. Den uppvisar några lyriska betraktelser i anslutning till söndagens religiösa innebörd. Men dessa lyriska vilopunkter få sin relief genom att sättas in i ett slags dramatiskt kontrastförhållande. Någon personifikation förekommer icke i kyrkokantaterna, men man spårar tydligt gestalterna av »Zions Tochter» och »Die treue Seele».

På långfredagen antog kantaten formen av en passion. Det centrala är här evangeliets framställning av lidandeshistorien och den följes ordagrant av passionstexten. En

evangelist berättar, men överallt där evangeliet tar formen av direkt anföring, träda nya stämmor till. En sjunger vad Jesus talar, en annan Petrus, Judas Ischariot, Kaifas, o. s. v. och kören, eller delar av kören griper in som folket, överstepräster, lärjungarna. Men denna oratoriska framställning är interfolierad med lyriska betraktelser och koralstrofer till lämpliga psalmverser. De senare sjungas antingen i liknande enkla sättnig som reformationskantatens slutkoral eller antaga formen av konstfulla koralförspel i likhet med någon av de tidigare koralkörerna i den beskrivna kantaten. De förra taga formen av arior, duetter eller körer. Fullständigt bevarade finnas av Bach en passion efter Matteusevangeliet och en efter Johannesvangeliet.

De resurser, som stodo Bach till buds för uppförande av dessa kantater om söndagarna, voro helt obetydliga. Det var eleverna från Thomaskolan. Denna räknade på Bachs tid 55 elever. Men av dessa skulle bildas körer för fyra kyrkor. Huvuddelen stannade i Thomaskyrkan, men skolan hade att bestrida musiken även i tre andra kyrkor. Även om Bach, som man väl får anta, behöll det bästa för sig i Thomaskyrkan, var det ingen storståtlig trupp som stod honom till buds. Magistraten ställde åtta stadsmusikanter till förfogande och några musikintresserade studenter hjälpte väl också till. Men för övrigt bestod både kör, solister och orkester av skolpojkar. Numerären var inte heller överväldigande. Bach hade säkert endast i undantagsfall mer än 18 till 20 man i orkestern och 12 till 16 man i kören. Men så många kunde han endast få ihop till slutet av skolåret, d. v. s. till påsk. I början av skolåret — det började efter påsklovet — var sammansättningen

av musiken mera oviss. Säkert har Bach då många gånger måst rätta munnen efter matsäcken och instrumentera för de krafter som stodo att få. På så sätt kan man sannolikt förklara att det finns en kantat utan sopraner. I stort sett kan man också i en kantatåtgång följa hur de musikaliska möjligheterna ökas under skolårets lopp. De stora passionerna — vi kunna kanske här i korthet karaktärisera dem som stora kantater över passionstexten, vilken föredrages dramatiskt — dessa passioner bilda även ur synpunkten av de yttre resurserna höjdpunkten under året.

Dessa små notiser kunna lära en hel del. Först och främst att Bach icke bör och behöver uppföras med massor av medverkande. Särskilt viktigt att observera är att Bachs orkester var starkare än hans kör. Ger man därför Bachs verk, såsom i allmänhet sker i våra dagar, med

en stor kör på hundra personer eller mer, så förrycker man alldeles de klangliga proportionerna i hans musik, ger den så att säga ett falskt perspektiv. — Vidare bör man lägga märke till att några särskilda solister ej funnos anställda. Alla arior och recitativ i kantaterna och passionerna äro skrivna för gossröster och sjöngos av den bäste i vederbörande körstämman. Kvinnorna skulle på den tiden tåga i församlingen och fingo ej deltaga i kyrkokören. Man bör observera detta sakförhållande. Bach har för denna musik, för dess sopran- och altario, aldrig kunnat tänka sig den veka klangen och det mjuka av sig självt lätt sentimentala föredraget av kvinnliga sopraner och altario. Han har hört dem och tänkt dem med en viss pojkkaktig okänslighet och robust friskhet i både klang och uttryck.

Julius Rabe.

Liturgiskt-kyrkomusikaliska strävanden i nutidens västerländska kristenhet.

Tysklands evangeliska kristenhet.

Det finnes intet land i hela kristenheten, från vilket vår evangeliskt-lutherska kyrka i Sverige mottagit så rika skatter i liturgiskt-kyrkomusikaliskt avseende som just från det förr så högt ansedda och mäktiga men nu så djupt vanärade och förnedrade stora grannlandet söder om Östersjön. Vid reformationens införande i Sverige fingo vi från Tyskland mottaga ej blott grundvalen till vår gudstjänstordning utan även en hel del psalmer och psalmmelodier. Och sedan den svenska kyrkan fått en fast utgångspunkt för sina liturgiska strävanden, fick den sedermera och ej

minst under slutet av förra och början av detta århundrade mottaga nya kosteliga klenoder för det gudstjänstliga livet av oförgängliga skönhets- och uppbyggelsevärden. Åter och åter har denna källa söderut utgjutit nya välsignelsebringande flöden till fromma för det svenska gudstjänstlivet.

Den andliga fysiognomi, som mer och mer sätter sin prägel på snart sagt hela kristenheten, den romerska såväl som den evangeliska, visar oförtydbara drag av mystik och tillbedjan såväl beträffande gudstjänstlivet som kyrklig konst i allmänhet. Det är då klart, att det